

L'art vivant et ses institutions

Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues
de l'Université de Liège
Numéro 26/2007

Publié avec le soutien de la Communauté française de Belgique
Ministère de la Culture et des Affaires sociales
et du
Ministère de la Région wallonne
Division de l'Emploi et de la Formation professionnelle,
ainsi qu'avec l'aide financière
du Fonds national de Recherche Scientifique - FNRS

L'art vivant et ses institutions

INSTRUCTIONS ET INFORMATIONS AUX AUTEURS

1. Les textes originaux doivent parvenir à la rédaction en format Word par e-mail (art-et-fact@misc.ulg.ac.be) ou sur CD-rom.
2. La rédaction se réserve le droit de modifier la présentation des articles afin d'uniformiser la mise en page.
3. Le nom, le titre et l'adresse de l'auteur sont indiqués au-dessus du titre de l'article.
4. Afin de faciliter l'uniformisation de la revue, les textes doivent être fournis « au kilomètre » (aucune mise en page : pas de gras, pas de retraits systématiques...). Seule la hiérarchie des titres doit être clairement indiquée. Pour le corps du texte, les auteurs utilisent le caractère Helvetica, taille 9. Les majuscules sont accentuées.
5. Les notes doivent apparaître en fin de texte (pas de notes en bas de page). Elles sont numérotées en chiffres arabes (1, 2, 3 ...).
6. Pour les références bibliographiques, il faut se tenir aux modèles suivants : pour un ouvrage, NOM, prénom, *Titre*, lieu d'édition, année, pagination ; pour un article, NOM, prénom, *Titre de l'article*, dans *Titre de la revue*, numérotation, année, pagination.
7. Les illustrations parviennent de préférence sous forme numérique en JPEG ou en TIFF avec un poids de minimum 1 Mo et une définition de minimum 300 dpi. Les documents de mauvaise qualité ne seront pas reproduits.
8. La table des illustrations comprend des légendes détaillées. Exemple : Fig. 4. : Valentin KLOTZ, *Vue partielle de Londres*, 1674, dessin à l'encre rehaussé de lavis, 11,6 x 4,5 cm, signé et daté en haut à droite, Londres, British Museum. Photo : Piron, Liège.
9. Les articles mis en page seront soumis à la relecture des auteurs avant l'impression finale.
10. Illustrations et textes sont publiés sous la responsabilité des auteurs.

L'art et l'institution

Variations sur un même thème

Question maintes fois posée : quels rapports entretiennent les artistes avec l'institution ? Sont-ils de sujétion, d'opposition ou de conciliation ? À voir la multiplication, ces dernières décennies, des musées, des centres d'art, des galeries, des expositions, des foires internationales et des méga-collectionneurs, la réponse n'est pas douteuse : l'institution entretient avec l'art contemporain une relation à la fois bienveillante et harmonieuse. Des ministres aux conservateurs de musée en passant par les galeristes, historiens d'art, partenaires publics et autres animateurs culturels, les déclarations ne varient guère dans leur contenu : l'artiste vivant est un acteur fondamental de notre société. Pourtant, il se murmure, ici et là, que des discours tolérants et des années d'actions tous azimuts ne suffisent pas à effacer des décennies d'indifférence et que, de cet engouement sans précédent pour l'art contemporain, on peut s'attendre au pire. Car le danger est évident : hormis celui des traditionnelles stratégies de récupération du réseau institutionnel de l'art – lesquelles influencent notablement la création elle-même –, il y a celui de la banalisation, de l'uniformité, du conformisme. La faute au musée ? Pas vraiment. Depuis une quinzaine d'années, le spectacle de l'art semble s'organiser ailleurs : dans le marché. Ainsi voit-on souvent le musée abdiquer son indépendance de sélection en faveur de produits portés par un marché qui, si l'on prédit qu'il va tomber, assure à l'heure actuelle un pouvoir monopolistique bien plus fort que n'importe quelle entreprise critique ou institutionnelle.

Faudrait-il pour éviter cette dérive revenir aux préférences nationales et au pouvoir absolu de l'étatisme culturel ? Certes, non. Et il n'est d'ailleurs pas question de charger inutilement l'engouement actuel du marché pour l'art contemporain. En revanche, on se demande s'il ne règne pas aujourd'hui une sorte d'amnésie heureuse qui ferait oublier à certains que l'histoire des relations entre l'institution et les artistes vivants compte bien plus de fractures et d'incompréhensions que d'époques tendanciellement clémentes et bienséantes. Histoire bien connue du reste, et sans doute faut-il remonter à la culture officielle du XIX^e siècle pour s'apercevoir que la guerre des positions n'est pas neuve. De l'épisode du Salon des refusés de 1863 jusqu'aux années 40 et 50 du siècle suivant, l'histoire abonde de querelles, de mésententes et de rapports de force. La période 1960-1970 ne fut pas sans conforter cette hostilité réciproque, marquée par l'émergence de pratiques artistiques mal intégrables dans le marché et se développant délibérément hors des espaces traditionnels d'exposition. On connaît la suite : récupération des démarches subversives et anti-institutionnelles par le marché et le musée, montée du régime libéral capitaliste après le second choc pétrolier de 1979, naissance de l'euphorie marchande des années 1980 –

tout cela avec pour conséquence un tournant dans l'histoire des rapports art-institution. Plus de refusés, plus d'exclus ! On achète désormais généreusement, on tolère (presque) tout dans le musée et l'on scelle avec l'artiste un pacte de réciprocité et un partenariat qui, derrière l'excellence des intentions – donner à l'artiste vivant la visibilité qui lui a trop souvent manqué –, s'avèrent en réalité fragiles, sinon équivoques. Une fois achetées, que faire des œuvres qui ne s'incarnent pas dans la forme objet ? Comment gérer et préserver des pièces d'essence conceptuelle, minimale ou pauvre ? Hormis ces questions qui touchent aux modalités d'acquisition, de gestion et de conservation de l'institution muséale, il y a aussi cette coïncidence troublante : c'est au moment où les collections publiques s'ouvrent aux pratiques modernes de subversion que les artistes semblent devenir plus dociles et coopératifs. Simple concours de circonstances ou dérive fatale d'une création qui, quand elle se voit institutionnalisée, perd un peu plus de sa faculté de résistance ? Plus sûrement, et il revient à Catherine Millet de l'avoir signalé il y a plusieurs années (!), l'histoire des relations entre l'art vivant et le musée se révèle singulièrement ambiguë. De Courbet à Fluxus en passant par Duchamp, l'art moderne ne s'est jamais privé de la vitrine « musée », encore moins des joies du marché. C'est ainsi, par exemple, que Marcel Duchamp, président la Société des Artistes indépendants de New York, tenta en 1917 de faire accepter son urinoir renversé à leur exposition annuelle. Bien plus qu'une atteinte à la « collectionnabilité » de l'art vivant et à toute forme d'art instituée, il s'agissait bel et bien de faire du ready-made un bien culturel comme les autres.

De l'indifférence à la banalisation en passant par les temps d'euphorie et de crise, l'histoire des relations entre art et institution n'est ni fluide dans son enchaînement, ni perméable dans sa compréhension. Dépasant de loin les spécialités et les frontières, elle demande que l'on multiplie les points de vue, en amont comme en aval de la création. Ainsi ce numéro, intitulé *L'art vivant et ses institutions*, est-il guidé par le dessein de dresser, à travers différents regards, un bilan à la fois critique et historique du rapport art-institution. Et, dès lors que s'imposait le désenclavement, il était naturel de rassembler des auteurs illustrant une vraie diversité de pratiques et de réflexions : historiens d'art, sociologues, critiques, conservateurs, curateurs, journalistes, marchands et artistes, autant de personnalités informées pour écrire un chapitre de cette histoire en cours d'élaboration.

D'un sommaire articulant l'approche sociologique et muséologique aux outils d'analyse empruntés à l'histoire des idées et des artistes, aucune uniformité de méthode et de

langage ne se dégage. Chaque texte affirme sa singularité théorique, sa pierre de touche, participant ainsi activement à l'examen d'un milieu en mutation et soumis – fort heureusement – aux prises de position variables. Sur l'inévitable refondation à venir du concept de collection, plusieurs auteurs se sont interrogés. Fort de son expérience dans le domaine de la conservation, Bruce Altshuler, professeur à l'Université de New York, livre un point de vue historique sur les rapports qui se nouent depuis le XIX^e siècle entre le musée et la création contemporaine. D'abord placé sous l'égide de l'État, puis du marché, le musée a entretenu avec l'art vivant une relation à la fois de résistance et d'ouverture. Du réservoir d'objets à conserver, il est devenu à l'époque contemporaine le lieu d'exercices scénographiques et d'expériences muséographiques inédites, donnant naissance à l'exposition-concept ou au musée d'artiste. Ayant dirigé le Musée Isamu Noguchi entre 1992 et 1998, Altshuler sait combien les interprétations du musée par les artistes ont été riches de réformes, mais combien aussi elles ont entraîné une confusion des rôles et une perte de confort pour le public. C'est ce qu'il explique dans un second texte, retraçant son parcours de conservateur et les dilemmes auxquels il fut confronté quand il prit la direction d'un musée qui avait été entièrement conçu par et pour le sculpteur japonais Isamu Noguchi.

Attachée de conservation au Musée national d'Art moderne de Paris, Nathalie Leleu apporte un regard éclairé sur les pratiques de conservation et de gestion de ce qu'elle nomme elle-même les « trublions » des collections publiques : ces objets nés des modes d'expression inusités propres à l'art contemporain et qui, de manière temporaire ou permanente, se voient placés dans les réserves des musées. Que deviennent ces œuvres ? Quel est leur statut ? Autant de questions qui renvoient au rôle joué par les acteurs décisionnels dans la définition des critères de sélection et dans les modalités de gestion des collections publiques d'art moderne et contemporain. S'intéressant depuis longtemps au triple jeu qui met aux prises les artistes, le public et les acteurs du monde de l'art, la sociologue Nathalie Heinrich fournit quant à elle un texte qui montre combien les mutations du statut de l'artiste ont considérablement modifié le musée dans ses fonctions traditionnelles et dans son identité institutionnelle. Se présentant comme lieu de l'art vivant – et non plus seulement comme un espace de mémoire garant d'une certaine culture patrimoniale – l'institution se doit de composer avec son nouveau statut de catalyseur de la création plastique contemporaine. Appuyant sa réflexion sur les formules de l'art conceptuel, et du livre d'artiste en particulier, Céline Éloy rappelle que les pratiques les plus radicales de l'art moderne ont trouvé dans le musée la voie royale de la reconnaissance et que, fussent-elles initialement conçues contre ou en dehors de l'institution, elles auront consenti au détournement de sens imposé par la forme objet.

Au-delà de ce constat, qui atteste d'une prolifération artistique qui n'échappe pas au contrôle de l'institution, d'autres questions surgissent : quelles sont les conditions actuelles de préservation d'œuvres dont la pérennité ne dépend plus seulement de critères purement matériels ? Et, surtout, quelle option pour des images qui, fondées sur les technologies du virtuel, sont par nature éphémères et immatérielles ? Partant de ses nombreuses recherches sur les problématiques de la muséographie et de l'exposition de l'art vivant, Francine Couture, professeur à l'Université du Québec à Montréal,

fonde sa réflexion sur les nouvelles pratiques de conservation préventives. Elle propose ainsi que les conditions de gestion et de préservation s'insèrent dans un processus social et évolutif, fondé sur une « éthique de la variabilité » des œuvres contemporaines et sur une réactualisation des protocoles de documentation. Dans un registre analogue, et à la faveur d'une réelle expérience de terrain, Isabelle Arvers s'interroge sur l'intégration des formes actuelles du multimédia et du numérique dans l'espace muséal. Son bilan est à la fois critique et optimiste : s'il continue d'être maintenu hors du champ des instances de légitimation de l'art contemporain, l'art numérique (ainsi que toute autre forme d'images en mouvement) est encadré par des circuits de circulation parallèles et des initiatives indépendantes de premier plan. Galeries d'œuvres en lignes, festivals et autres structures associatives s'avèrent des relais incontournables aux manquements institutionnels. On lira aussi à cet égard le texte que Robert Stéphane, administrateur général honoraire de la RTBF, consacre à l'asbl Vidéographies. Active depuis sa fondation en 2003, cette association a pour objectif la sauvegarde et la promotion des archives d'une émission pionnière en matière de diffusion et de production d'art vidéo.

Autre lieu, autre point de vue : en retraçant la progressive ouverture du Musée royal de Mariemont à la création plastique contemporaine, Pierre-Jean Foulon montre que le musée ne fonctionne pas comme un simple enregistrement du passé ou comme une structure figée et inflexible. Il peut devenir, à coup d'initiatives et d'obstination, un système capable de s'adapter, de dialoguer avec l'art ancien et de se positionner comme un laboratoire de l'art présent. Mais le musée, à qui il incombe d'assurer la préservation de la mémoire, est-il réellement en mesure d'établir cet équilibre avec l'aventure incertaine de la création actuelle ? Se mettant dans la peau du « naïf au musée », le sociologue Claude Javeau se demande si les sections d'art contemporain des musées actuels ne sont pas tout bonnement propices aux malentendus et aux jugements hâtifs. En pariant sur de jeunes talents – dont les œuvres deviendront peut-être (qui sait ?) l'équivalent des « croûtes fièrement exhibées dans les salons » du XIX^e siècle – le musée ne perdrait-il pas sa mission première de sélection réfléchie ? Ce à quoi il faut ajouter un autre danger : celui de se positionner par rapport et en fonction du marché.

Il va de soi que les deux grands pôles immédiatement repérables dans ce numéro sont ceux du rôle du musée dans l'instrumentalisation de l'art vivant et d'une histoire de l'art participant d'un savoir muséologique. Une troisième axe se dégage cependant, donnant corps au désordre culturel qui caractérise cette évolution art-institution : spectacle et mondialisation des réseaux et des échanges, commercialisation indifférente aux frontières et aux distances, uniformisation des lieux de monstration de l'art contemporain, prééminence des grandes foires, des *auctionneers* et d'un marché mondial ultra-puissant. Pour Henri Bounameaux, expert en œuvres d'art, le marché de l'art contemporain est certes cruel, mais il serait naïf de croire qu'il agit seul. La consécration de la valeur artistique d'une œuvre contemporaine résulte d'une articulation entre médiation marchande (galeries, marchands, ventes publiques) et médiation non marchande (musées, critiques, commissaires d'expositions). D'accord. Mais cela n'empêchent pas les marchands et les collectionneurs de gros calibre de spéculer sur l'art contemporain comme s'il s'agissaient de

devises ou de taux immobiliers. Une valeur sûre, l'art actuel ? Plutôt un trophée, car aujourd'hui le goût dominant est au festif, au ludique et, surtout, au spectaculaire. Pour Stéphane Sauzedde, spécialiste des rapports de l'art à l'économie, la situation actuelle est loin d'être anodine, car il se pourrait bien que l'on assiste à l'émergence du *blockbuster* art. De fait, les points communs entre les superproductions hollywoodiennes et certaines créations portées actuellement par le marché sont édifiants : même goût pour le spectaculaire et le gigantesque, même starification de l'artiste, mêmes recettes colossales, mêmes formats géants et effets spéciaux, mêmes prix étourdissants... Bref, les similitudes sont à ce point troublantes que Stéphane Sauzedde se demande si l'art contemporain n'est finalement pas devenu un système fonctionnant sur le modèle économique dominant, donnant naissance à une nouvelle figure d'artiste : l'artiste entrepreneur. Il n'est pas le seul à faire ce constat. Tristan Trémeau, critique d'art et professeur à l'Université de Paris 1-Sorbonne, s'interroge depuis de nombreuses années sur les problématiques de l'assimilation de l'art et de ses principales institutions d'exposition au régime des industries culturelles. Appuyant l'essentiel de sa réflexion sur l'esthétique relationnelle, forgée par Nicolas Bourriaud et définie dans un livre en 1998, Trémeau montre combien l'art contemporain peut s'adapter avec aisance à l'esthétique du spectaculaire, du festif et de la convivialité. Entre installation et attraction foraine, la différence peut se révéler très mince : dispositifs spatio-chromatiques, champ libre aux effets sensoriels, expériences sonores et optiques en tout genre, autant de procédés cherchant à provoquer chez le spectateur la fascination et l'amusement, tout en créant « du lien social ». Car c'est bien de cela dont il s'agit pour les partisans et artistes de l'esthétique relationnelle : militer pour une approche socialisante de l'art. Soulevant les problèmes tant esthétiques que politiques et idéologiques des dispositifs relationnels, Tristan Trémeau revient sur un processus qui, aussi peu neuf soit-il, n'a pas fini de nous entretenir d'illusions, nous faisant bientôt croire aux vertus du dogme libéral.

Et les artistes, pendant ce temps ? Des stars ou des oies du marché ? Au-delà des identités antithétiques qu'on lui reconnaît – tour à tour lunaire, maudit, élite, assisté, touche-à-tout, médiateur (selon Trémeau), chef d'entreprise (selon Sauzedde) – l'artiste du début du XXI^e siècle, quand on l'écoute, semble avant tout soucieux de sa survie économique, cherchant du côté des institutionnels un soutien matériel. Ne sachant pas très bien s'il doit être en collusion ou contre le pouvoir, il adopte une position intermédiaire, laquelle consiste le plus souvent à recourir à des structures moins rigides, œuvrant dans une action et une médiation collective de l'art vivant. Initiées ou non par des artistes, ces associations sont aujourd'hui fort nombreuses et revêtent d'ailleurs des formes très variées. Un point commun cependant : celui de se positionner tel un relais aux manques de l'institution. Alain de Wasseige, ancien fonctionnaire au service culturel du Ministère de la Communauté française en Belgique, fait partie de ces individualités dont la valeur d'action se veut complémentaire. Tel un lien entre les artistes et le pouvoir institutionnel, il propose un schéma directeur guidé par une réévaluation, sinon une refondation, des politiques culturelles en Belgique. À son texte, à la fois pragmatique et théorique, répond le point

de vue de deux groupes d'action créés sur le modèle associatif : la Société Mutuelle pour artistes, dont Marc Moura nous donne un aperçu, et la Société Publique d'Aide Culturelle, présentée par Julie Hanique. Agissant dans une perspective d'opposition au fonctionnement idéologique du système artistique établi, ces deux structures ne sont ni pour, ni contre le pouvoir institutionnel. Elles se situent et s'activent « à côté » ou « en complément » de celui-ci. Quant à savoir ce que pense l'artiste de l'institution, il faut lire l'entretien qu'Éric Duyckaerts a accordé pour ce numéro à Alain Delaunois. Relayant sur son propre terrain critique et analytique les discours convenus sur l'art, Duyckaerts est attentif aux codes d'élection et d'exclusion propres au système institutionnel. Ni conception puritaine, ni regard absolutiste chez l'artiste : juste un raisonnement averti en prise directe sur le paysage du monde de l'art contemporain.

Indissociable de l'évolution des catégories esthétiques et d'un paysage culturel d'où surgissent sans cesse des questions d'identité et de pouvoir, l'histoire des relations entre art vivant et institution est aussi une histoire de comportements socio-culturels, n'ayant d'égale ambivalence dans les pays en quête d'identité nationale. Partant d'un contexte partagé entre la perte identitaire et la reconnaissance de soi, Jean-Patrick Duchesne et Isabelle Graulich rappellent, dans un texte riche d'arguments, combien la Belgique du XIX^e siècle – et la principauté de Liège en particulier – a été faite de fractures, d'aveuglements obstinés et de manœuvres souvent contradictoires. De l'indépendance à l'unitarisme basé sur une culture nationale en construction, il aura fallu passer par bien des détours identitaires avant de trouver, dans la modernité, la voie possible d'une homogénéisation artistique et culturelle.

Outre les remerciements que j'adresse chaleureusement aux auteurs, je voudrais également exprimer ma reconnaissance aux artistes qui ont accepté de réaliser une œuvre inédite pour la sortie de ce numéro. Avec son affiche *Pourquoi l'art ? Et pas autre chose...*, Jacques Charlier pourfend l'esprit de sérieux en affirmant, sur fond sonore et sur le mode de la propagande soviétique, sa foi dans l'art. Tout en ayant des airs de proposition ironique, l'œuvre donne pourtant dans la désillusion railleuse. Sans équivoque, cette phrase relevant à elle seule de considérations politiques, économiques et sociales : « On croit lutter pour l'art, on meurt pour son marché ». Observateur sans illusion, Toma Muteba Luntumbue l'est tout autant. S'il détourne subtilement et avec beaucoup d'humour le *marketing* muséal, c'est pour mieux raviver les questions identitaires en art et les stéréotypes en usage. Au consommateur d'y prendre garde : son musée colonial se donne à boire. Enfin, la couverture de cet ouvrage, imaginée par Éric Duyckaerts, donne simplement le ton : engager une discussion sur les relations complexes que l'art vivant entretient avec ses institutions.

Julie Bawin

Directrice scientifique du numéro
Chargée de recherches FNRS à l'Université de Liège et
Maître de conférences aux Facultés universitaires de Namur

NOTA BENE

En prolongement de ce numéro et en lien direct avec les recherches menées actuellement par Julie Bawin se dessine le projet de créer, à l'Université de Liège, un centre interdisciplinaire de recherche qui, appelé provisoirement Arts, Sociétés et Institutions, a pour objectif de développer des projets s'articulant autour de l'étude des relations entre institutions (au sens large du terme), sociétés et création artistique contemporaine. Prenant en compte l'analyse et l'interprétation historique et sociologique de l'art depuis 1800 jusqu'à l'art actuel, ce centre interdisciplinaire de recherche est actuellement en « construction » et se fait à l'initiative de trois services rattachés à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège : le service d'Histoire de l'art de l'époque contemporaine, le séminaire de Muséologie et le service d'Histoire et théories des arts audiovisuels.

NOTE

(¹) MILLET, Catherine, *L'art moderne est un musée*, dans *Art press*, n° 82, 1984, p. 32-37.

Bruce Altshuler

Director
Program in Museum Studies
Graduate School of Arts and Science
New York University

240 Greene Street, Suite 400
New York, NY 10003
United States
bruce.altshuler@nyu.edu

Contemporary Art and the Museum ⁽¹⁾

The study of museum collecting of contemporary art, beginning with activity in the early 19th century, traverses a significant art historical divide, when the notion of what is contemporary would become synonymous with what is modern, ruling out art that did not fit the progressive program of the avant-garde. And it should not be surprising that this story also engages a number of conceptual issues that confronted the notion of a museum of contemporary art over the course of this history, as developing artistic production would call for new kinds of institutions and changes in museum collecting practices.

A fundamental question raised by the collecting of contemporary art in museums is suggested by Gertrude Stein's remark that something either can be modern or it can be a museum, but that it cannot be both. For the traditional view of the

museum since the 18th century is of an institution dedicated to the acquisition, preservation, and exhibition of works that have withstood the test of time. Artistic judgments are notoriously fallible, but there is a presumption grounding museum collecting that over the long run a consensus will develop among experts, an agreement that has and will continue, with time, to identify the great artists and their masterpieces. But if museums collect and display works that have withstood the test of time, this would seem to rule out contemporary or recent artworks, around which there has not been enough time for a long-run consensus to develop.

As an argument against museum collecting of contemporary work, such a claim is not taken very seriously these days. This was not always the case, however, as can be seen in debates concerning the appropriateness of museums' collecting contemporary art that during the 1920's filled Paul Sachs's « Museum Course » at Harvard, at the time America's primary training ground for museum curators and directors ⁽²⁾. But the contemporary art that was contested during the 1920's was the art of the avant-garde, something very different than the art of living artists that museums began collecting in the 19th century. For the notion of contemporary art has come to mean something quite different than all of the artwork that is produced at a given time. There is an ideological filter through which contemporary art now must pass, that of the « cutting edge » and the « advanced » – art viewed through the lense of the modernist quest for the new, however disputed that notion might be from the standpoint of postmodern theory.

This distinction between the contemporary as a purely temporal designation, and as an ideological one, divides the general historical picture. For before the Second World War there were two periods of important activity with regard to museums and contemporary art : the first in the 19th century, with the creation of national and municipal museums displaying the work of artists from a given geographical region; and the second in the early 20th century, with the messianic, and international, spirit of Modernism leading to new institutions collecting and displaying work that challenged art historical tradition.

The museum as promoter of civic pride and guardian of national heritage was established in 18th century France, initiated by the transformation of the Louvre into a museum and its opening as a public institution in 1793. With France's national patrimony vastly expanded through Revolutionary confiscation of aristocratic and Church property – and by Napoleonic looting of Europe's artistic treasures – museums were created in other French cities as well. And important Continental museums were established in the early years of the 19th century in territory occupied or once occupied by



Bruce Altshuler.

French forces. While these museums primarily displayed art of the past, a rising sense of nationalism often resulted in the exhibition of local artists. To cite just one example, a group of contemporary paintings by Goya and other Spaniards was installed along the route to the central gallery of Old Masters at the opening of the Prado in 1819 ⁽³⁾.

In the second half of the century, national pride and new nationhood led to the creation of many museums established to present national artistic achievement, much of it recent. In England these museums generally grew out of private collections amassed by the newly wealthy, such as the National Gallery of British Art, created in South Kensington in 1857 from John Sheepshank's donation of more than 500 British works. Most well-known is sugar magnate Henry Tate's national museum constructed in Millbank to display his collection of modern British art, a museum whose great success with the public after opening in 1897 prompted other English cities to create municipal galleries filled with Victorian and Edwardian collections. In Bavaria, the Neue Pinakothek opened in Munich in 1853 as the first contemporary museum to have a purpose-built home, created with the private funds of Ludwig I to hold a growing permanent collection of works, the earliest dating from around 1780. Farther north in Prussia, in 1876, Kaiser Friedrich Wilhelm IV added the Nationalgalerie to his new Museum Island as a showplace for recent and current German art. And the establishment of museums of what was termed « modern art » was a pan-European phenomenon, as we see in Italy following unification. Here the nation's aspirations to modernity were displayed through new institutions, such as those created as the national capital migrated from city to city, with galleries of modern art established in Turin in 1860, in Florence in 1867, and in 1881 in Rome ⁽⁴⁾. But it is important to realize that despite references to them as « contemporary » or « modern », all of these collections were conservative ones, filled with the academic art that appealed to most aristocrats, industrialists, and the general populace. For the purpose of these museums was to guide artistic practice and foster aesthetic appreciation, and their collecting was governed by national art academies and conservative artists groups ⁽⁵⁾.

Not surprisingly, the early inspiration for all of this museum collecting of contemporary work was French : the 1818 conversion of the Luxembourg Palace into the Museum of Living Artists (Musée des Artistes vivants). With the Louvre reserved for masterpieces of the past, a new system was needed whereby the state could acquire recent art and thus demonstrate France's ongoing commitment to its artists. The solution was for the Luxembourg to become in effect a « musée de passage », a holding area for works that might pass to the Louvre within five to ten years after an artist's death. This national commitment soon was expressed by large-scale state purchase of paintings at the annual Salons, works bought for the Luxembourg and, increasingly, for the expanding system of provincial museums. In general these acquisitions were conservative ones, and only in 1896 were important Impressionist paintings allowed to enter the Museum of Living Artists, after the museum was allowed to accept a portion of Gustave Caillebotte's controversial bequest. Yet it should be noted that in its early years the Luxembourg museum did make some liberal purchases, with the acquisition of Delacroix's *Dante and Virgil in Hell* and

Géricault's *Raft of the Medusa* attracting to it galleries scores of Romantic opponents of the Academy ⁽⁶⁾.

Despite a few progressive moments at the Luxembourg, the institutional identification of the contemporary with the Modernist « new » originated not in France but in Germany. For it was in Germany that such works first were brought into museums in significant numbers and that museums first committed themselves to what we would call « contemporary art ». But with institutional acquisition committees controlled by establishment artists, it took radical purchases made by a few museum directors to change the course of German museum collecting. Ironically, the greatest opposition came from artist organizations, pressed by competition from the growing number of artists and threatened both economically and aesthetically by the new French painting ⁽⁷⁾. The critical figure here is Hugo von Tschudi, who became director of the Nationalgalerie in 1896 after serving as assistant to the conservative Wilhelm Bode, head of the Prussian museums. But while his mentor Bode believed that museums should hold only works that represented time-tested aesthetic values, Tschudi – after having had a kind of conversion experience looking at Impressionist paintings in Paris – came to identify the role of the museum of contemporary art to be that of facilitating the development of modernity ⁽⁸⁾. In his view, the mission of such institutions should not be to perpetuate established artistic standards, but to help the public understand the challenges and new ways of seeing that were part of their everyday experience. Relying on funds provided by wealthy patrons, Tschudi was able to purchase progressive French and German art without the use of state money or the approval of the official acquisition committee. His purchases and his reorganization of the galleries, especially his support of modern French painting, brought him into conflict with both Wilhelm II and local artist organizations, leading to his 1909 departure from Berlin to become director of the Munich art museums. There Tschudi brought the same program, and similar controversy, to the Neue Pinakothek.

Tschudi's efforts were emulated by others, such as his successor at the Nationalgalerie, Ludwig Justi, who collected the work of German secessionists and expressionists and in 1919 created a rudimentary museum of international modern art in Berlin. And there was activity in smaller cities as well, with the first Picasso to enter a German museum collection being purchased in 1911 for the municipal gallery of Elberfeld-Wuppertal ⁽⁹⁾. By the Weimar years museum directors throughout the country had been and were continuing to acquire the art of the international avant-garde, including great numbers of German works. Ironically, the extent of these purchases would become clear only in the late 1930s, after the Nazis confiscated about 16,000 artworks from German museums, a small portion of which were shown in the 1937 Exhibition of Degenerate Art.

The German museum with the greatest reputation abroad for its support of modern art was the Landesmuseum in Hanover. While the quality of its contemporary collection was high, it was the gallery in which its abstract works were displayed that brought it special notoriety. Here in 1927-28 El Lissitzky realized his *Kabinett der Abstrakten*, commissioned by the visionary museum director Alexander Dorner as the culmination of his series of « atmosphere rooms », which were to immerse viewers in the spirit of various historical periods.

Lissitzky's design was intended both to present the essence of the modern age and to help prepare the public for the relentless change that characterized modern life ⁽¹⁰⁾.

In addition to the work of directors of state and local museums, major developments occurred in the private arena, supported by German collectors of modern art. One of the most important of these was Karl Ernst Osthaus's creation of the Folkwang Museum in Hagen, which opened in 1902. After Osthaus's death his collection was purchased by the city of Essen and installed there in a new Folkwang Museum, in a building decorated by Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, and Oskar Schlemmer. It was at the new Folkwang Museum in Essen that Alfred Barr, Jr. saw the kind of modernist installation – widely spaced pictures hung at eye-level on a neutral background – that he soon would employ at the Museum of Modern Art in New York, although this display format also had an important American precedent in the installations of Alfred Stieglitz's gallery, 291 (1905-1917).

Before moving on to look at the development of the modernist contemporary art museum in the United States, it is worth mentioning that in the 19th century American museums sought to collect current work in the same way as did their European counterparts. Motivated by similar patriotic reasons they wanted to collect art being made by their nation's artists, as illustrated in an 1833 proposal to create a museum in Detroit that would acquire one or two examples of the work of « every American painter, living or dead, who has attained to a certain standard of fame... » ⁽¹¹⁾. By the early 1920s, some American municipal museums were actively collecting modern art, as was the Detroit Institute of Arts after the appointment of the German William Valentiner, who acquired German Expressionist works and later would commission Diego Rivera's *Detroit Industry* murals for the museum. But home-grown directors and curators also were active. To cite just two examples : at the Newark Museum in New Jersey, curator Holger Cahill purchased important contemporary American modernist paintings and sculpture. And in Hartford, Connecticut, at the Wadsworth Atheneum, the young director « Chick » Austen mounted a radical exhibition program of European modern art that led to significant contemporary collecting, especially of Surrealism. At these institutions contemporary acquisitions joined collections of older work, both European and American, in general museums seeking to present a broad art historical narrative. But a museum wholly dedicated to collecting and exhibiting modern art was something else.

Alfred Barr Jr.'s Museum of Modern Art is often cited as the critical American development in the creation of museums devoted to contemporary art in our sense, but MoMA was not without early competitors in New York. And it is worth discussing two less well-known examples in detail: Katherine Dreier's Société Anonyme, an exhibition society and proto-museum created and run in close collaboration with Marcel Duchamp, and A. E. Gallatin's Gallery of Living Art, which maintained the first ongoing display of modern art in the city. Both of these institutions acquired significant contemporary collections and mounted important exhibitions before the Museum of Modern Art, although MoMA's much greater resources, and the nature of its leadership, led to its domination of the field.

Founded in 1920 by artists Katherine Dreier, Marcel Duchamp, and Man Ray, the Société Anonyme mounted more than 80

exhibitions and amassed a collection of more than 1,000 works before its demise two decades later. It is probably best known for the large exhibition of modern art that it presented at the Brooklyn Museum in November-December 1926 which displayed 300 works by 106 artists from 23 countries. But the organization always aspired to create a bricks-and-mortar museum. To this end it began by renting an exhibition space at 19 East 47th Street in New York City, installed by Duchamp in a classic modernist style of evenly-spaced works symmetrically hung on neutral-colored walls. Through the 1920's, unsuccessful efforts were made to raise funds for a permanent home, but most of Dreier's time was spent organizing traveling exhibitions and in building a collection with her limited financial resources. Some of her more unexpected purchases came at the first exhibition of avant-garde art to emerge from Russia after the revolution, held at the Van Dieman Gallery in Berlin in October 1922. Here Dreier purchased a Lissitzky Proun painting, a Gabo relief, Malevich's *The Knife Grinder*, and paintings by Popova and Udaltsova, a group of acquisitions which led to the first show of Russian avant-garde art in the United States, in 1924. Through relationships that Dreier established with a large number of European and American artists, and with the active assistance of Duchamp, who often reviewed her proposed acquisitions, the Société Anonyme built a truly unique collection, and one that would stand in sharp contrast to that of the Museum of Modern Art. For the Société Anonyme collection was put together with a very different intention, created from a perspective that is less that of the connoisseur than that of the artist. Rather than seeking to assemble a collection of masterpieces, and accepting what would turn out to be lesser works as a necessary evil in the process of building such a collection, Dreier and Duchamp sought to represent the ongoing life of the art of their time. As Dreier put it in the catalog marking the transfer of the remainder of the collection to the Yale University Art Museum in 1950, « It is not ... a collection of only high achievement based on the judgment of the period in which we live ... but a living historical expression... » ⁽¹²⁾. It included works by many unknown artists, and by many women, selected by artists in order to present the issues that engaged them and their fellows. Like the important artist-organized exhibitions that were central to the history of the avant-garde – from the Impressionist exhibitions in the 1870's to those of the Japanese Gutai Group in the 1950's – the collecting work of the Société Anonyme represents a non-institutional attitude, not the standard museum view that structures a collection around the concept of the masterpiece and categorizes it by schools and styles. And it is interesting that at the Museum Sztuki in Lodz, Poland, in 1931, it was a collection assembled by a group of artists that became the most ambitious European museum display of avant-garde art to that date.

Albert Eugene Gallatin's Gallery of Living Art was not an artist's museum, but the museum of a wealthy collector and writer (though Gallatin did start painting seriously in the late 1930's). In response to critical calls in 1926-27 for the creation of a museum of modern art – largely responses to the Société Anonyme exhibition in Brooklyn, and to the dispersal at auction of John Quinn's important collection – Gallatin decided to create such a museum at New York University in Greenwich Village, where he was a trustee. During the summer of 1927 he traveled to France and purchased works by Picasso, Braque, Léger, and Matisse, and in October the university

announced that the « First Museum of Contemporary Art in America Will Be at N.Y.U. », where it opened to the public in December (13). Gallatin called it the Gallery of Living Art, in what seems to have been a reference to the Luxembourg, and his primary goal was to create a resource for American artists, where they could see the best of contemporary art. Although Duncan Phillips had opened his Washington DC mansion as a museum in 1921, exhibiting his collection of modern European and American art, the Phillips Memorial Art Gallery also displayed older work, and thus was not viewed as a purely modern art museum – so Gallatin's Gallery of Living Art was hailed as the first modern museum in America. Located in a limited space in university study rooms on Washington Square, only a small portion of the steadily growing collection could be shown at any one time. But it developed a loyal public for its changing exhibitions – such as Mondrian's first one-person exhibition and Arp's first show in America – as well as for such outstanding paintings in its collection as Picasso's *Three Musicians*. In 1936, Gallatin renamed his institution The Museum of Living Art, apparently so as to avoid the commercial association of the term « gallery », but also, I think, to embrace the honorific term « museum » in the face of the great attention garnered by the Museum Modern Art since its opening in 1929. For while Gallatin's gallery/museum was the first in New York to develop an outstanding collection of modern art, and it contained works as important as those in MoMA, the press paid much more attention to the Museum of Modern Art, with the social cache of its supporters and its midtown location. To add insult to injury, in December 1942, Gallatin was told that the university wanted its space back, and his museum closed the next month. No New York museum would take his collection, given that he required it to remain together and that he be allowed to remove or add works at will. But responding to the interest of the Philadelphia Museum of Art, Gallatin donated the mass of the collection – 168 works – to Philadelphia, where it opened in May 1943 in much grander galleries than it ever had occupied in New York.

For museums of modern art – like those of Dreier, Gallatin, and Barr – there was no conceptual problem of the sort that I mentioned earlier. Explicitly created to collect and present contemporary work – for in the 1920's « modern » meant « contemporary » – they had no need to worry about their collections having withstood any test of time. However, there was a problem concerning the currency of their holdings, for it is not at all clear just how contemporary the contemporary must be. Can a 50-year-old painting be exhibited as a contemporary work? The founders of the Museum of Modern Art initially developed a radical solution to this quandary, proposing a policy according to which older works would be deaccessioned in order to keep the collection current, and in 1931 they entered into an agreement with the Metropolitan

Museum of Art to create a system to implement the process. The metaphor chosen by Alfred Barr Jr. in 1933 to describe the MoMA collection in this respect was that of a torpedo moving in time, passing through art history to capture the new and jettison the old within something like a 100-year time frame. Barr's eventual view was that the museum should not hold works for more than fifty or sixty years after they were created, and a 1947 agreement between the two institutions seemed to anticipate that every work in the MoMA collection would some day move to the Metropolitan Museum. Not surprisingly, the Modern's trustees began to look for a way out of this agreement in 1951. Worries about future gifts and concerns about losing their most valuable assets – their Cézannes, Van Goghs, and Picassos – led in 1953 to an official repudiation of the notion of transferring MoMA's collection piece-by-piece to other institutions, and to a commitment « to have permanently on public view masterpieces of the modern movement... » (14). With this development, MoMA lost the uniqueness of its collecting concept and joined the ranks of traditional institutions. Despite its focus to Modern Art, it would frame its collection around the notion of acquiring masterpieces and holding them in perpetuity.

With one exception, the revised MoMA model would become the universal approach to museum collecting of contemporary art. That exception was the New Museum of Contemporary Art, founded in New York in 1977 by former Whitney Museum curator Marcia Tucker. Taking its commitment to contemporaneity to rule out permanency, the New Museum created what was called a « semi-permanent collection ». The policy was to try to acquire at least one work from each of its major exhibitions, and each of these pieces was to be retained for at least ten years and no more than twenty. Works that entered the collection outside the exhibition program, whether by gift or purchase, must have been created during the previous ten years and would be deaccessioned within ten years of acquisition (15). But the ethos of contemporary art would change significantly from the radicalism that motivated Tucker in the late 1970s, and as the New Museum attained institutional maturity her plan became increasingly problematic. The museum currently is reassessing its collecting policy, and it seems that the Semi-Permanent Collection soon will go the way of history.

The example of the New Museum, which has constructed a grand new building located in an increasingly gentrified neighborhood, reminds us of what has happened over the past few decades, with the creation worldwide of museums wholly devoted to contemporary art, the establishment of departments of contemporary art in older museums, and the explosion of the contemporary market that undergirds these developments. But this is another story, and one that deserves its own full discussion.

NOTES

- (¹) This lecture was presented at Fare Soria 5, *La Vita Delle Mostre (The Life of Exhibitions)*, an international conference organized by The School of Advanced Studies in Venice, December 14, 2006. Much of the content is adapted from the introduction to ALTSHULER, Bruce (ed.), *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 1-13.
- (²) DUNCAN, Sally Anne, *From Period Rooms to Public Trust: The Authority Debate and Art Museum Leadership in America*, in *Curator* 45, April 2002, p. 101.
- (³) DE LOS SANTOS, Maria, FELGUERA, Garcia and PORTUS PEREZ, Javier, *The Origins of the Museo del Prado*, in TINTEROW, Gary and LAMBERT, Geneviève (ed.), *Manet/Velazquez: The French Taste for Spanish Painting*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2003, p.117.
- (⁴) On these developments, see LORENTE, J. Pedro, *Cathedrals of Urban Modernity: The First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot, Ashgate Publishing, 1998, p.107-110, 128-134, 148-153, 181-183. On the evolving situation in Germany, see SHEEHAN, James J., *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, New York, Oxford University Press, 2000.
- (⁵) LORENTE, *op. cit.*, p. 44.
- (⁶) For a history of the Luxembourg Museum, see LORENTE, *op. cit.*, Chapter 2.
- (⁷) LENMAN, Robin, *Painters, Patronage and the Art Market in Germany 1815-1914*, in *Past and Present* 123, May 1989, p. 117-120.
- (⁸) PARET, Peter, *The Tschudi Affair*, in *Journal of Modern History* 53, December 1981, p. 598-600. SHEEHAN, *op. cit.*, p. 159-162.
- (⁹) LORENTE, *op. cit.*, p.160.
- (¹⁰) For Lissitzky's Abstract Cabinet, see STANIZEWSKI, Mary Ann, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1998, p.16-22. On Dorner's innovative museum work, see OCKMAN, Joan, *The Road Not Taken: Alexander Dorner's Way Beyond Art*, in SOMOL, R.E. (ed), *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*, New York, Monacelli Press, 1997.
- (¹¹) ABT, Jeffrey, *A Museum on the Verge: A Socioeconomic History of the Detroit Institute of Arts, 1882-2000*, Detroit, Wayne State University Press, 2001, p. 53.
- (¹²) Cited in GROSS, Jennifer R., *An Artist's Museum*, in GROSS, Jennifer R. (ed.), *The Société Anonyme: Modernism for America*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 14-15n3. See this catalog for the most recent scholarship on the Société Anonyme, supplementing the 1950 collection catalog published by Yale University.
- (¹³) STAVITSKY, Gail, A.E. *Gallatin's Gallery and Museum of Living Art (1827-1943)*, in *American Art* 7, Spring 1993, p. 49. This article contains the most complete discussion of Gallatin's gallery/museum, and I rely on it for most of the above account.
- (¹⁴) VARNEDOE, Kirk, *The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art*, in ELDERFIELD, John, editor, *The Museum of Modern Art at Mid-Century: Continuity and Change (Studies in Modern Art 5)*, New York, Museum of Modern Art, 1995, p. 43. For Barr's torpedo, see p. 20-21.
- (¹⁵) GOLDFARB, Brian et al., *Fleeting Possessions*, in GOLDFARB, Brian and YOUNG, Mimi (ed.), *Temporarily Possessed: The Semi-Permanent Collection*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1995, p. 12-13.

Bruce Altshuler

Director
Program in Museum Studies
Graduate School of Arts and Science
New York University

240 Greene Street, Suite 400
New York, NY 10003
United States
bruce.altshuler@nyu.edu

Some Remarks on My Work with Museums

From 1992 to 1998 I served as Director of the Isamu Noguchi Garden Museum, having for the previous two years been a consultant to the Board of Directors of the Isamu Noguchi Foundation. Created by Isamu Noguchi (1904-1988) to display the full range of his work – from freestanding sculptures to playgrounds and landscapes to lighting and designs for the theater – the museum is located at the artist's Long Island City studio across the East River from Manhattan. I initially was asked to advise the Noguchi Foundation on the creation of a museum at Noguchi's Japanese studio on the island of Shikoku, but while working on that project I became involved with the operation of the New York museum and then was asked to become its director.



Interior of the Noguchi Museum, © The Noguchi Museum, New York.
Photo : Elizabeth Felicella.

My background was a somewhat idiosyncratic one for a museum director. My academic focus had been Philosophy, in which I obtained my PhD, and I taught the subject for five years on the university level. But visual art was my primary non-academic interest, and I always had spent much of my free time in museums and art galleries. Personal reasons brought me back to New York from the state of Washington, where I had been teaching, and after working for some years at the New York Historical Society I moved to Zabriskie Gallery as an Associate Director. At Zabriskie, in addition to selling art,

I worked on both contemporary and historical exhibitions, and it was there that I came to understand the critical importance of the history of art exhibitions, the subject of my first book, *The Avant-Garde in Exhibition* (1994), which narrates central developments in modern art through an account of major exhibitions. By the time that I arrived at the Noguchi museum, then, I had a background in museum practice, the commercial art market, and modern art history, inflected by a conceptual turn of mind that proved useful in engaging the intellectual challenges of museum work.

The Isamu Noguchi Garden Museum (now re-named The Noguchi Museum) is a unique institution, created and installed by an artist whose own work focused on what he called « the sculpture of spaces », an expanded notion of sculpture considered as the creation of the spaces within which human beings experience the world, themselves, and their fellows. The galleries and the arrangement of the works within them therefore is a central aspect of Noguchi's museum, and this situation created a tension between the desire to maintain the artist's own installations and the need for change that an active public demands of every museum. The museum also faced a number of other challenges. Some of these were practical ones, including physical features of the former factory building in which it was sited and its location outside of Manhattan in a transitional, industrial area. But other challenges were more conceptual in nature, such as avoiding the hagiography that commonly threatens single-artist museums, and the need to correct the public view of Noguchi as a Japanese artist, although he was born in America and was an important member of the New York School. In addition, Noguchi was identified by various constituencies with only one or another of his many artistic projects – sculpture, gardens and playgrounds, theater and interior design, and modern furniture and lighting – but few knew the complete picture nor the way in which these works are integrated in a unified enterprise. Yet issues raised by Noguchi's life and career were central to primary concerns of the 1990's, with his multi-racial biography between the U.S. and Japan playing into the contemporary interest in identity politics, and his multi-faceted international artistic practice evoking the postmodern turn. So I devoted much effort to presenting a broad and more contemporary view of Noguchi and his work in traveling exhibitions and in publications, including a 1994 monograph, a co-edited volume of his essays and interviews, and exhibition catalog essays on various aspects of his artistic production. And very early in museum use of the Internet we created a rich website to provide a resource for research on Noguchi's life and work, as well as to supply information about the museum (www.noguchi.org).



Garden of the Noguchi Museum, © The Noguchi Museum, New York.
Photo : Elizabeth Felicella.

I left the Isamu Noguchi Garden Museum to return to educational work, but this time with a focus on programs that combine academic study with practical career training. I first went to Christie's Education (New York) to direct a graduate program in connoisseurship and the study of the art market, which brought together my disparate background in art dealing, art history, and museums. And from Christie's I came to New York University, where for the past six years I have directed a Master's and Advanced Certificate program in Museum Studies.

While most Museum Studies programs in the United States are primarily practical training programs, teaching students how to perform various museum functions (collections management, fundraising, exhibition planning and design, etc.), at New York University we maintain an equal emphasis on the history and theory of museums, with about half of our courses taught in this area. This curriculum is delivered by a faculty of both museum professionals and scholars from various disci-

plines (Anthropology, Art History, History) whose research focuses on museums. Our graduates go on to employment in all areas of museum work, and in museums of every kind, and the historical and theoretical background that they acquire prepares them well to deal with the extraordinary challenges confronting museums in this new century. While many of their courses, and their internships, teach them how to do specific things in museums, they also are able to think deeply about what museums are, the complex pressures under which they work, and the conflicting demands that these institutions seek to satisfy. In addition, through historical and theoretical Museum Studies courses we are able to forge significant relationships with other areas of study, connecting with faculty members and attracting graduate students from other departments and developing collaborative research and teaching projects. As an intellectual field, one of the most exciting things about Museum Studies is this ability to bring together faculty and students from throughout the university around issues – such as cultural property or the uses of historical memory – that are central to a range of academic disciplines and inter-disciplines.

As I reflect upon my work with museums, in the art world, and in higher education, it has been the opportunity to investigate conceptual questions in the context of practical concerns that I have found most rewarding. For in all of these areas, understanding the nature and development of institutions and of their fields of content is critical to meeting the challenges that they face. This became especially clear to me in assembling the essays for *Collecting the New* (2005), a book in which curators discuss issues arising in museum collecting of contemporary art. Here matters of institutional history and mission, shifting conceptions of the art object, professional ethics, changing global contexts, and new museum audiences all come into play in formulating acquisition strategies and decisions regarding contemporary artworks. It is the interrelationship of such factors that we try to teach our students, and it is an awareness of such interconnections that guides the best museum practice. In addition to engaging with artworks and artists, addressing conceptual issues that are relevant to practical decision-making seems to me among the greatest pleasures of working with museums.

Nathalie Leleu est Attachée de conservation au Musée national d'art moderne / Centre de Création industrielle – Centre Georges Pompidou, et actuellement chargée de mission sur la politique numérique du MNAM. Auteur de divers textes et articles en histoire de l'art, sur la gestion des collections et les nouvelles technologies appliquées au domaine culturel et artistique, elle enseigne à l'Université Sorbonne Paris IV – DESS Connaissance de l'art contemporain et à l'Institut d'Études Politiques de Paris.

Place Georges Pompidou
F-75004 Paris
nathalieleleu@yahoo.fr

« Range tes réserves ! » ou la Cuisine du Placard ⁽¹⁾

Début 2004, les équipes du Musée national d'art moderne (MNAM) furent invitées dans les réserves du Centre Pompidou à visiter une exposition pour le moins singulière ; plusieurs dizaines d'objets anonymes ou indéterminés, disposés sur des supports de fortune, étaient offerts au regard sagace des conservateurs, attachés de conservation et de collection, documentalistes, accrocheurs, techniciens, etc. L'ensemble résultait des mouvements considérables motivés par le déménagement du Centre Pompidou lors de sa rénovation (1997-1999), puis du transfert de réserves liés à l'application du Plan de prévention contre le risque d'inondation (PPRI) en 2003.

Ces objets étaient illisibles en l'état, car leur contexte d'entrée et d'usage au sein de la collection du MNAM était invisible. L'exhibition visait à leur donner une identité et/ou une fonction en faisant la part de l'œuvre et celle de l'accessoire. Pour inusitée qu'elle soit dans le lieu consacré de l'inventaire et de la documentation, la scène n'est pas incongrue. Au contraire, elle est symptomatique de la réalité d'une collection muséale : un corps hétérogène et dilaté dans le temps et dans l'espace, dont les nombreuses coordonnées ne sont pas aisées à déchiffrer ni à situer. Leur connaissance et leur maîtrise ne souffrent pas l'intermittence, a fortiori la négligence. La « piqure de rappel » qu'a constituée l'exposition des « Anonymes Sans Emploi » est un signe des temps – de ceux que vit le monde des musées depuis environ trois décennies – qui ont vu les réserves remonter à la surface des préoccupations des conservateurs mais aussi de leurs collaborateurs dont les rangs se sont professionnellement étoffés. Le mythe fantasque de la cave sombre et poussiéreuse d'où ne sortaient que les chefs-d'œuvre a vécu. L'expansion immobilière de l'offre muséale, le renouvellement périodique de l'accrochage des collections et l'accélération de la programmation nationale et internationale des expositions à partir des années 1970 ont finalement eu raison de la triste réputation d'espaces reclus mais utiles, dont la jouissance s'avère onéreuse et l'organisation logistique essentielle à une circulation performante des œuvres en interne comme en externe. Il est incontestable que l'expérience éphémère du Centre Pompidou à son ouverture en matière de « réserves accessibles au public », annonçait, sans toutefois arriver à transformer l'essai, le destin dynamique de ces lieux jusqu'alors obliérés de l'activité muséale. L'accès réel ou virtuel à cette aire de transit plus ou moins permanent continue de hanter les esprits contributeurs à la préfiguration d'établissements muséaux d'aujourd'hui et de demain ⁽²⁾ qui, c'est à espérer, n'oublie pas que la réserve est avant tout un espace de conservation et de travail : une zone de retraite et d'étude où s'exerce une veille constante,

d'une part, une antichambre aux salles d'exposition où l'on prépare les œuvres, d'autre part. Quelle que soit l'évolution des vocations, des objectifs et des missions, il importe, pour concourir à leur succès, de préserver la fonction primordiale de la réserve : rendre disponible, dans le meilleur état possible, un objet identifié et localisé.

Stimulé par le modèle développé dans les musées américains, l'essor du métier de régisseur de collections, auquel le Centre Pompidou n'est pas étranger, a porté ses fruits sur le front de la logistique comme sur celui de la conservation préventive des œuvres ⁽³⁾. Mais ces efforts – auparavant portés par des documentalistes clairvoyants sur l'émergence d'un métier dépassant leurs compétences – ne suffisent pas à endiguer la masse d'anomalies déclarées, en dépit de la vigilance que réclament le contrôle et la coordination des entrées et des sorties, des restaurations ou des interventions techniques et désormais des transferts de technologies. La polymorphie de la création artistique au XX^e siècle, la corruption des formes canoniques de l'œuvre d'art, la désolidarisation des supports et des contenus ainsi que les modalités d'immatriculation et de conservation disparates en fonction de la nature des œuvres ont multiplié à l'envi le nombre de « trublions » au sein des collections.

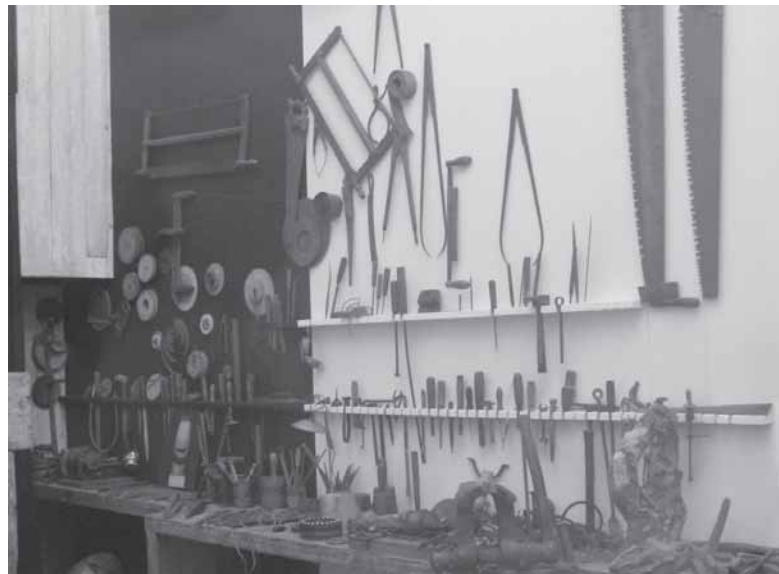
Être un gestionnaire de réserve compétent ne suffit pas à prévenir les chausse-trappes ouvertes par des objets relativement muets et des spécimens dénués, de façon temporaire ou définitive, de l'authenticité et l'originalité qui leur confèreraient un statut indexé sur l'échelle muséale ; ils fonctionnent comme les auxiliaires d'une histoire parallèle, éventuellement clandestine, voire comme les reliques d'une histoire oubliée, mais ils peuvent aussi devenir, à la faveur d'un changement de paradigme, les protagonistes de l'Histoire en train de se faire. On comprend alors que les circonstances qui accompagnent l'acquisition apportent à terme leur lot de casse-tête. Il en va de même pour le système de l'exposition, capable de produire dans le recyclage de l'acte initial de création des hybrides tout aussi dérangement qu'encombrants. La diffusion de la collection dans et hors ses murs introduit un facteur de confusion dont les conséquences – qu'il ne faut pas trop hâtivement juger négatives – sont manifestes pour des secteurs les plus récents, comme la photographie et la vidéo. Que l'instabilité de l'œuvre d'art, dans son principe ou dans sa chair, se répercute sur la collection constitue un corollaire inévitable ; que le musée ne puisse faire l'économie d'enregistrer, dans l'intérêt de sa bonne gouvernance, la chaîne de mutations qui en découle, l'est tout autant.

Le fonds d'atelier et son héritage

Une poule devant un couteau ; ainsi s'est retrouvé le visiteur de l'exposition des Anonymes devant un ensemble de vis, de clous, d'anneaux, de pitons sortis d'une armoire flanquée de trois chevalets, d'une palette... ainsi que d'une machine à écrire de marque Continental et d'une effigie en bois polychrome de saint Martin (première moitié du XIX^e siècle). Un œil très averti a cependant reconnu dans ce matériel hétéroclite les effets de Vassily Kandinsky, entrés au MNAM avec l'exceptionnel legs particulier de Nina Kandinsky en 1981 ⁽⁴⁾. Les intentions de cette dernière avaient été claires, comme le rapporte Christian Derouet, conservateur au MNAM et co-auteur du catalogue du fonds Kandinsky : « Au cours d'un dîner offert par Madame Pompidou le 6 décembre 1979, elle remit à Pontus Hulten [le directeur du MNAM] une lettre où elle décidait qu'après sa mort toutes les œuvres de Kandinsky et tout ce qui, de près ou de loin, avait concerné la carrière de son mari constitueraient un fonds Kandinsky au Musée national d'art moderne » ⁽⁵⁾. Le « de près ou de loin » concernait le contenu de l'appartement des Kandinsky à Neuilly-sur-Seine comme la bibliothèque et la discothèque de l'artiste, certains des meubles et des objets qui lui étaient familiers ; l'éclairage qu'ils apportaient sur l'environnement et les sources de Kandinsky participait du legs. Au décès de Nina en 1981, le projet pluridisciplinaire du Centre Pompidou n'avait pas encore revisité la collection du Musée et élargi le champ de ses intérêts. Il fallut attendre 1992 et la fusion du MNAM et du Centre de Création industrielle (CCI) pour voir la création d'un fonds consacré au design et à l'architecture. Ce qui dissipa, à retardement, tous les doutes possibles sur la destination des luminaires rescapés du séjour de Kandinsky au Bauhaus ainsi que de la salle à manger conçue par Marcel Breuer à Dessau en 1926 ; ils sont de fait devenus des œuvres onze ans après leur entrée au Centre Pompidou. Aucun destin muséographique ne concerna toutefois le matériel d'atelier et quelques autres objets qui contribuent plus à l'étude ethnologique qu'à l'analyse esthétique, et que le MNAM n'a pas vocation à mettre « en œuvre », malgré leur inscription à l'inventaire des collections ⁽⁶⁾.

Le cas est sensiblement différent pour les outils de Constantin Brancusi conservés dans son atelier. Le testament établi le 12 avril 1956 stipule que l'artiste lègue « à l'État français pour le Musée national d'Art moderne, absolument tout ce que contiendront au jour de mon décès mes ateliers situés à Paris, Impasse Ronsin, n°11 ». Brancusi y exprimait son dessein : la reconstitution dans les locaux du Musée national d'art moderne d'« un atelier contenant mes œuvres, ébauches, établis, outils, meubles ». Après le décès du sculpteur en 1957, une simulation de l'atelier a été tentée dans les salles du Palais de Tokyo, avant l'installation sur la Piazza du Centre Pompidou en 1977 d'une reconstitution exacte mais peu favorable à la conservation des œuvres et à la visite du public. Un nouveau bâtiment fut construit par Renzo Piano en 1997, dans le but déclaré de donner à voir l'atelier tel que Brancusi le considérait : le lieu privilégié d'exposition et d'expérience de son œuvre. La modulation des sculptures dans l'espace, dont les divers états étaient photographiés, a occupé Brancusi jusqu'à devenir, dans les années 1950, sa principale activité. L'établi et la forge présents dans l'atelier sont intégrés dans les relations spatiales établies entre les œuvres, de même que

les outils mécaniques et électriques, les palans et les poulies, que Brancusi adaptait à sa main et à ses besoins. Tout concourt ici à la construction d'une véritable « œuvre d'art totale ». L'introduction au récent accrochage consacré à l'histoire du lieu souligne cette tendance : « La reconstitution de l'atelier ne vise pas à faire œuvre d'ethnologue en recomposant dans les moindres détails la configuration du lieu, mais à transmettre l'unité créée par Brancusi entre ses sculptures dans l'espace de l'atelier. (...) cette unité doit être considérée comme l'accomplissement même de son œuvre » ⁽⁷⁾.



Vue de l'atelier de Brancusi, photo : N. Leleu.

Constitués par l'artiste lui-même en appareil documentaire solidaire de l'œuvre, les outils ont trouvé une fonction définie au sein de la collection. La plupart des objets qui ont suivi les œuvres dans les cartons des fonds d'atelier n'ont pas été dotés d'une vocation au-delà de leur usage. Les instruments de ferronnerie de Julio Gonzalez informent sur la technique du sculpteur, comme les palettes de Michel Larionov gardent la trace des pigments et des substances utilisés ; une fois leur commentaire livré, leur inertie est totale. Ainsi demeurent dans une solitude indifférente les reliefs de sculptures de Charles Despiau – visage fracassé et morceaux d'origine indéterminée.

Scories d'exposition

Les artistes ne sont pas les seuls à produire des objets candidats à l'exposition. L'amplification du discours scientifique, promu par une programmation coordonnée à une échelle internationale, a conduit les musées à réformer leur politique muséographique. La difficulté d'accès, voire l'impossibilité pour cause de destruction ou de dégradation, a favorisé la reconstitution d'œuvres nécessaires à la narration de l'histoire de l'art telle que quelques-uns de ses protagonistes souhai-

taient l'écrire⁽⁸⁾. La valeur d'exemplarité de ces objets se limite au périmètre de l'exposition pour laquelle ils ont été le plus souvent produits ; quelle légitimité ont-ils à lui survivre ?

L'évocation de l'*Exposition internationale du Surréalisme*⁽⁹⁾ qui eut lieu en janvier 1938 à la Galerie des Beaux-Arts à Paris formait l'un des tout premiers jalons de l'exposition *Paris-Paris (1937-1957)* au Centre Pompidou en 1981. La documentation photographique de cette manifestation était tout ce qui en restait ; c'est sur cette base que le scénographe et décorateur Christian Debout reconstitua l'espace agencé par Marcel Duchamp et fourni par les productions de Joan Miró, Yves Tanguy, Man Ray, André Masson, Jean Arp, Max Ernst, Wolfgang Paalen et Duchamp lui-même, sous la forme de mannequins apprêtés. C'est encore une fois à la faveur d'un déménagement – celui du Musée des Arts de la Mode et du Textile à l'Union centrale des Arts décoratifs (UCAD) – que ces mannequins se manifestèrent en 1993. En l'absence de traces à un quelconque inventaire, les conservateurs de l'UCAD ne disposaient d'aucune information sur ces éléments qui, si leur référence historique était connue, ne pouvaient certifier leur origine. Rétrospectivement, leur transit par l'Union des Arts décoratifs (dont les circonstances exactes ne sont pas connues) est éloquent. Au terme de l'exposition *Paris-Paris*, ces reconstitutions qui n'étaient pas des œuvres ont vraisemblablement reçu une qualification minimale résumée

dans le syllogisme suivant : les mannequins portent des costumes, les costumes sont du ressort du Musée de la Mode et du Textile, donc les mannequins ont leur place au Musée de la Mode. Mais où se situait la véritable question ? Dans la nature de ces objets ou dans leur fonction ? L'exposition *La révolution surréaliste* au Centre Pompidou au printemps 2002 n'a que partiellement tranché. Quatre mannequins⁽¹⁰⁾ ont été présentés derrière une cimaise à claire-voie, dans une parodie sommaire de l'exposition de la Galerie des Beaux-Arts ; ils ont été empruntés au Musée de la Mode et du Textile, depuis peu officiellement dépositaire d'« accessoires de présentation muséographique » en provenance du MNAM. Ces substituts d'œuvres originales, dont le degré d'authenticité semble conventionnellement minime, valent pour leur potentiel d'évocation historique et sont utilisés comme tels dans un contexte qui met à contribution de la même façon les œuvres. L'exposition abolit la hiérarchie latente qui perdure au sein de la gestion des collections, et dont la signature constitue la seule caution.

Le 8 août 2002, un article paru dans le quotidien *Sud Ouest* rapporte que « la mairie de Bordeaux conserve dans un entrepôt la fameuse cuiller de Salvador Dalí. L'œuvre en tôle de 47 mètres de long avait été prêtée en 1981 par le Centre Pompidou dans le cadre d'une exposition à l'entrepôt Lainé de Bordeaux. Depuis, la cuiller est restée sur les bords de la Garonne, le Centre Pompidou ne semblant pas pressé de la



La Kermesse héroïque de Salvador Dalí, Paris, 1979-1980, © Bibliothèque Kandinsky - Centre Pompidou - Paris.

recupérer, sans doute faute de place ». Cette cuiller, qui préoccupait depuis déjà quelques années l'auteur de cet article, était un ustensile monstrueux de 38,40 mètres et de 1480 kg effectivement affilié à Salvador Dalí, sans cependant être une œuvre originale et authentique de l'artiste catalan. La préfiguration de la rétrospective que le Centre Pompidou lui consacra en 1979-1980 incluait la création dans le Forum et sur la Piazza d'un « environnement » laissé à l'initiative de Dalí. Ce dernier souhaitait mettre en scène sa « méthode paranoïa-critique » dans le théâtre d'une foire festive inspirée de la Santa Creus de Figueras. Deux gigantesques chemises immaculées et deux moulages luminescents en résine translucide du *Monument à Meissonnier* de 1895 d'Antonin Mercié ⁽¹¹⁾ sur des socles garnis de pneus flanquaient l'entrée du Centre. Le critique Pierre Cabanne décrivit ainsi le Forum : « Sous d'énormes saucisses pendues aux cintres, une cuiller géante au manche étiré contourne une construction de plâtre rose où sont exposés, dans des vitrines et des alvéoles, différents bijoux du folklore daliesque et ses bijoux, que couronne le moulage de la statue de Meissonnier. La cuiller vient se placer sous une traction avant perchée sur une protubérance du Cap Creus. C'est la *Kermesse héroïque* de Dalí à laquelle on accède par une entrée de métro de Guimard, et le seul apport personnel du maître à sa rétrospective » ⁽¹²⁾. L'hypertrophie spectaculaire d'un objet persistant dans l'œuvre de Dalí et tout droit sorti de la peinture *Symbole agnostique* de 1932 (Philadelphia Museum of Art) avait été réalisée par le sculpteur Kim Haminsky ⁽¹³⁾.

Dalí avait souhaité que les « machines à penser » spécialement conçues pour la Piazza et le Forum rejoignent le Théâtre-Musée de Figueras après la rétrospective. Le Centre Pompidou y consentit sans réserve ⁽¹⁴⁾. Ce n'est pourtant que le 31 décembre 2004, à l'aube du centenaire Dalí, que la cuiller fut installée sur la Ronda Firal à Figueras. Entre-temps, l'organisation par la Compagnie dramatique d'Aquitaine d'un Mois surréaliste avait motivé le voyage de la cuiller à Bordeaux sitôt l'exposition parisienne terminée. Un séjour de 24 ans l'attendait dans un entrepôt municipal, motivé par l'oubli puis l'embarras causé par l'envergure de la chose et l'indétermination de son statut. La Mairie de Bordeaux manifestait périodiquement son désir de se débarrasser d'un encombrant qui ne pouvait être revendiqué par le Musée national d'art moderne au titre de sa collection : les courriers furent les seuls, pendant des années, à voyager. L'article de *Sud Ouest* a précipité l'épilogue car il faisait état d'une confusion fort gênante entre une œuvre attribuée à Dalí et un élément de scénographie dérivé d'une forme plastique originale. Les termes de l'alternative étaient clairs : soit l'objet était détruit – destin ordinaire des accessoires de scène – soit il était confié à la garde et à la jouissance des ayants droit de l'artiste, à charge pour eux de décider de son sort. Cette dernière option fut privilégiée, renouant avec la promesse faite à Dalí en 1981. Cette cuiller cessa ainsi de tourner dans les marmites du diable.

Le musée producteur de sa propre collection ?

La valorisation du patrimoine contrarie l'homogénéité de ses corpus, quand le musée reçoit des œuvres en devenir potentiel, comme des plaques de verre photographiques qui ne sont pas assorties d'épreuves. Les milliers de supports rentrés avec le legs Brancusi (1957), la dation Man Ray (1994) ou plus modestement avec le fonds Eli Lotar (donation Anne-Marie et Jean-Pierre Marchand en 1995) ont généré une production considérable de « tirages modernes », à savoir des tirages de lecture des négatifs sans validation par l'auteur. Dans la plupart des cas, la divulgation de l'œuvre serait impossible sans cet artifice et le musée n'a pas d'autre recours pour donner accès à ses collections sinon invisibles. Ces épreuves ne sont pas des œuvres ; elles constituent cependant un vecteur indispensable d'information et d'expérience. Quant aux épreuves d'artistes existantes, la vulnérabilité qui les caractérise trouve dans leur « tirage d'exposition » un viatique à leur bonne conservation.

La conception assez désinvolte de Man Ray du tirage d'auteur perturba à plusieurs reprises le monde des collectionneurs et des marchands ⁽¹⁵⁾. Dans les années 1960, Man Ray dut faire face à une demande importante d'épreuves pour des expositions dont le nombre ne cessa d'augmenter ; il fit donc des retirages de ses œuvres historiques et sollicita plusieurs collaborateurs à cet effet ⁽¹⁶⁾. Si la supervision de l'artiste est plausible de son vivant, les épreuves posthumes ne peuvent s'en targuer. Il y eut pourtant des Man Ray produits après la mort de l'artiste, et notamment 170 photographies acquises par le Musée national d'art moderne entre 1980 et 1987 et tirées à partir de 1976 par Pierre Gassman ⁽¹⁷⁾ sous le contrôle de Lucien Treillard. Elles n'ont cependant pas au MNAM le statut d'œuvres mais de documents. La dation en 1994 de 12 000 négatifs de Man Ray et le don de 1 500 clichés provenant de Treillard augmenta de façon spectaculaire la « masse documentaire » d'un fonds dont l'étude motivait la production d'images positives. En outre, le MNAM se trouve confronté à une avalanche continue de demandes de prêt pour expositions (dont certaines qu'il a lui-même programmées) ; la « planche à tirage » fonctionne à plein pour alimenter les cimaises sans corrompre les photographies originales. La possible pollution des collections par la prolifération des « tirages modernes » est amplifiée par la mise en ligne, via des bases de données numériques, des interprétations virtuelles des négatifs qui troublent l'appréhension concrète des fonds existants. La partie de cache-cache avec l'inventaire concerne aussi les photographies produites par Constantin Brancusi dans son atelier et citées plus haut, mais à rebours du cas Man Ray avec les tirages de Gassman. De simple mais volumineuse documentation, les 560 plaques de verre et les 1 289 épreuves de Brancusi passèrent à l'état d'œuvres avec la création de la collection photographique du MNAM en 1981. L'institution prenait officiellement acte, quelques années après le marché de l'art, du caractère artistique de la pratique photographique du sculpteur – ce dont ses conservateurs n'ont jamais douté.

La marge est faible entre le sanctuaire artistique et le purgatoire documentaire, peuplé à l'envi, dont on peut craindre qu'il dégorge un jour et achève ainsi de dénaturer la définition

conventionnelle de l'œuvre d'art. La complicité des artistes est acquise pour introduire le désordre dans l'ordonnement disciplinaire de la collection, et leur intervention laisse des traces parfois cocasses. Il existe un crocodile du Niger naturalisé au MNAM ; le spécimen connu est poursuivi par une suite de chiffres formés par des néons et issus du principe progressif du mathématicien Fibonacci (Leonardo Pisano), le tout étant l'œuvre de l'artiste italien Mario Merz. Un second crocodile s'est invité dans l'exposition des Anonymes ; le compte de reptiles empaillés au sein des collections ne tombait pas juste. Après avoir vérifié la présence de la bestiole dans sa caisse, force était de reconnaître qu'elle avait fait un petit ; effectivement, *Crocodylus Fibonacci* (1972) acquise par le MNAM en 1979, était sorti de sa réserve au printemps 1985, à l'occasion du réaccrochage des Galeries contemporaines du Centre Pompidou (rez-de-chaussée sud) après leur rénovation. Bernard Blistène, Conservateur au MNAM, avait demandé à l'artiste d'adapter son œuvre au mur des Galeries donnant sur la Fontaine Stravinsky. Un nouveau crocodile fut alors calibré aux mesures des travées rythmant la façade du bâtiment. À la fin de l'accrochage, la bête, non marquée et encore moins inventoriée, raccrocha son tablier opportuniste et sombra dans une léthargie dont les questions occasionnelles des gestionnaires de réserves ne vinrent à bout qu'après plusieurs années.

Au-delà de ces épisodes pittoresques et à défaut d'accuser le temps qui passe et les mémoires qui flanchent, il faut rendre justice aux systèmes documentaires et logistiques mis en œuvre pour gérer les métamorphoses de la création. Ils permettent plutôt bien que mal de classer les avatars de l'art conceptuel, de surveiller l'expansion des œuvres évolutives ou encore d'administrer le parc technologique de la collection. Les bases de données documentaires, de catalogage et de gestion des mouvements offrent depuis les années 1980 un accès inédit et sans cesse plus étendu aux corpus. Ces ressources constituent aussi des outils d'évaluation de la politique patrimoniale, en signalant les limites et les contradictions des choix qui ont été faits à un temps et dans un espace donnés pour stabiliser l'art dans l'Histoire. Ainsi pourquoi *Passage, 8 novembre 1994* de Saburo Murakami, « reconstitution de ce qui ne fut que le dispositif d'une action dans le cadre des manifestations du groupe Gutai »⁽¹⁸⁾ comme la définit Jean-Marc Poinot, figure-t-elle à l'inventaire des collections contemporaines, alors que le support d'une action de Philippe Cazal (présent dans les collections du MNAM avec d'autres œuvres) – à savoir un carton annonçant une exposition fictive *Fauves* au Zoo de Vincennes en 1981 et pastichant le graphisme des invitations de la galerie parisienne Daniel Templon – est conservé sans immatriculation dans les dossiers documentaires de la Bibliothèque Kandinsky au Musée ?

Contrairement aux apparences, ranger ses réserves et ses magasins peut poser plus de problèmes qu'apporter de solutions, à l'instar des objets qui y entrent ou qui en sortent.

NOTES

(1) Titre d'une rubrique hebdomadaire pleine de surprises et de ressources du magazine *Elle*.

(2) Dans son rapport sur la gestion des collections muséales, le sénateur Philippe Richert évoque en 2003 deux situations opposées : « Le futur musée du quai Branly, consacré aux civilisations non-européennes, disposera de réserves dont chaque pièce aura été expertisée, inventoriée et informatisée et qui pourront être consultées par les visiteurs à partir de bornes de consultation ou sur le site Internet du musée. À l'opposé, on évoquera les réserves des galeries de paléontologie et d'anatomie comparée du Muséum national d'Histoire naturelle qui demeurent dans l'état qui était le leur au XIX^e siècle et ne peuvent être utilisées dans la mesure où pour une large part, elles ne sont pas inventoriées ou sont purement et simplement inaccessibles ». Cf. *La gestion des collections des musées*, Rapport d'information n° 379 (2002-2003) de M. Philippe Richert, fait au nom de la commission des affaires culturelles, déposé le 3 juillet 2003, <http://www.senat.fr/rap/r02-379/r02-3790.html>. Si le catalogue de l'intégralité des collections du Musée du Quai Branly est consultable en ligne, ce n'est pas le cas du plan ni du contenu des réserves. La Muséeothèque et la réserve muséographiée des instruments de musique apportent un service alternatif au projet évoqué par M. Richert. Cf. <http://www.quaibrany.fr/fr/enseignement/la-museotheque/index.html>, <http://www.quaibrany.fr/fr/soutenir-le-musee-privatiser/mecenat/les-grands-mecenes/caisse-desdepots/index.html>.

(3) Cf. VASSAL, Hélène, *Régisseurs d'œuvres d'art. De l'émergence d'une nouvelle fonction à l'identification du métier*, dans *Musées et collections publiques de France*, n° 221-222, Paris, décembre 1998-mars 1999, p. 90-92 et le site de l'Association française des Régisseurs d'Œuvres d'Art (AFROA) : <http://www.afroa.fr/fra/activites.htm>.

(4) Cf. *Kandinsky : œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, catalogue établi par Christian DEROUET et Jessica BOISSEL, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1984, p. 453 et 462.

(5) DEROUET, Christian, *Prologue à l'inventaire du cabinet d'un peintre abstrait-paysagiste*, dans *Idem*, p. 8.

(6) AM 81-65-1029 et AM 81-65-1052 (1) à (6).

(7) Accrochage permanent *Histoire de l'Atelier Brancusi*, Galerie de l'Atelier Brancusi, Centre Pompidou. <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/A11Expositions/96C12FBF04934359C12571F400421DC7?OpenDocument&sessionM=2.10&L=1>

(8) Cf. LELEU, Nathalie, « Mettre le regard sous le contrôle du toucher » - *Répliques, copies et reconstitutions au XX^e siècle : les tentations de l'historien de l'art*, dans *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 93, Éd. du CNAC-GP, Paris, automne 2005, p. 84-103 et <http://www.accedit.com/auteur.php?id=62>.

(9) L'exposition était « organisée » par André Breton et Paul Éluard avec pour « générateur-arbitre » Marcel Duchamp, « conseillers spéciaux » Salvador Dalí et Max Ernst, « maître des lumières » Man Ray et, plus mystérieusement, « eaux et broussailles » Wolfgang Paalen.

(10) Ceux de Man Ray, d'André Masson, de Joan Miró et de Marcel Duchamp.

(11) Salvador Dalí admirait Jean-Louis Ernest Meissonnier, peintre d'histoire académique, pour sa technique que l'Espagnol qualifia de « photographique » et d'idéale pour la représentation de ses « fantasmes de l'irrationnel ». Dalí organisa à l'Hôtel Meurice en 1967 un *Hommage à Meissonnier* resté célèbre pour l'exposition de la gigantesque *Pêche au thon*, produite en 1966-1967 par l'artiste catalan.

(12) CABANNE, Pierre, *Un grand peintre tragique à Beaubourg*, dans *Le Matin*, Paris, 19 décembre 1979, p. 19.

(13) Kim Haminsky fut l'assistant de Jean Tinguely et de Niki de Saint-Phalle, eux-mêmes proches de Pontus Hulten, alors directeur du MNAM.

(14) Lettre du 8 janvier 1981 du Président Jean-Claude Grohens à Salvador Dalí : « Il est important que demeurent au Musée de Figueras certains éléments qui évoquaient au Centre l'histoire d'une œuvre et l'essence d'une vie. C'est chose faite puisque le MNAM met à votre disposition les Monuments à Meissonnier, la Croix twistante et la grande Cuiller réalisés à votre demande ». Archives du Centre Pompidou, exposition *Salvador Dalí*, 92022/137.

(15) Cf. GUERRIN, Michel, *La multiplication des faux Man Ray effraie marchands et collectionneurs*, dans *Le Monde*, Paris, 7 avril 1998.

(16) Cf. DE L'ECOTTAIS, Emmanuelle et SAYAG, Alain (dir.), *Entretien avec Lucien Treillard*, dans *Man Ray / La photographie à l'envers*, Paris, Éd. du Centre Pompidou et Seuil, 1998, p. 242 et 243.

(17) Pierre Gassman fonda en 1950 le premier laboratoire professionnel de tirage photographique, Pictorial Service (devenu Picto), et fut le tireur du photographe Henri Cartier-Bresson.

(18) POINOT, Jean-Marc, *Incertitudes et évidences. De la crise comme moteur de l'histoire*, dans *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2007, p. 246.

La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste

Je ne chercherai pas ici à apporter des informations nouvelles : je me contenterai de faire allusion aux travaux des historiens et des sociologues sur lesquels je m'appuie, pour essayer simplement de prendre au sérieux, en leur restituant leur poids, des phénomènes que nous connaissons tous ici, mais dont on ne mesure peut-être pas toujours toutes les implications, y compris pour les professionnels de la muséologie.

Le conservateur et l'artiste

Ainsi, je partirai d'une remarque triviale, mais qui vaut la peine, je crois, qu'on y réfléchisse : à savoir que la profession de conservateur s'est développée – dans le courant du XIX^e siècle donc, puisque avant l'institution du musée, elle n'avait guère d'équivalent que dans la fonction de garde des collections royales – à une époque où se produisaient des changements profonds dans le statut des artistes, créateurs de ces images dont les conservateurs avaient la garde. Ensuite, elle s'est structurée – notamment avec la création de l'École du Louvre en 1885 – par une formalisation des procédures de formation et de recrutement qui marque ce que les sociologues appellent un processus de professionnalisation. Or, cette structuration est advenue à un moment où c'était la production artistique elle-même qui subissait des transformations radicales, dans le dernier quart du XIX^e siècle. Et on peut se demander si le remarquable aveuglement de nombreux conservateurs aux innovations artistiques de leur époque, sous la III^e République, n'était pas, pour une part, un effet de cette sorte de durcissement de la formation, de cette systématisation des critères d'évaluation, qui sont la conséquence inéluctable d'un enseignement unifié et très sélectif.

Il y a en tout cas, semble-t-il, une sorte de situation initiale de porte-à-faux historique dans le statut de conservateur, au moins en ce qui concerne le rapport à l'art contemporain – puisque c'est principalement en se mesurant avec la production de son temps que le conservateur, depuis l'ouverture du Musée du Luxembourg en 1818, engage, entame et, parfois, gaspille son crédit – son crédit de professionnel en même temps, bien sûr, que les crédits de l'État. Car ce n'est pas rien, pour une identité professionnelle, que de devoir faire avec une histoire collective qui comporte d'aussi magistrales erreurs que le refus du legs Caillebotte, ou d'aussi puissants repoussoirs que le malheureux M. Pontier, « l'abominable conservateur », pour reprendre les termes de Pol Bury (*), qui jura que de son vivant jamais un tableau de Cézanne n'entrerait au

musée d'Aix-en-Provence. Peu de professions peuvent se vanter d'avoir dans leur histoire un aussi magnifique traumatisme originel (je ne suis pas certaine que les physiciens soient aussi marqués par l'imputation à Einstein des méfaits de la bombe atomique, ou encore les graphologues, par l'authentification malencontreuse par Alphonse Bertillon du fameux bordereau qui n'était pas de Dreyfus). D'autant qu'il y a d'innombrables façons, pour un conservateur, de se tromper, et d'encourir le discrédit : discrédit lié auparavant à la fonction de conservation proprement dite (comme ce garde des collections qui, sous l'Ancien Régime, se pendit pour n'avoir pu retrouver une miniature), mais qui concerne aujourd'hui, principalement, l'achat. Par exemple, il peut ne pas acheter assez (c'est l'erreur par défaut, le ratage des bons numéros par quoi tout a commencé), ou bien il peut acheter trop : c'est l'erreur par excès, l'acquisition panique de tout ce qui sort sur le marché, à tout hasard, avec le surencombrement des réserves qui en résulte inévitablement – erreur dont l'histoire nous dira avec quelle ampleur elle aura été commise par les descendants des grands fourvoyés du passé. On pourrait presque dire ainsi que le conservateur, c'est, par définition, celui qui peut se tromper. De sorte qu'embrasser dans ces conditions la profession de conservateur, c'est un peu pénétrer du même coup dans l'ère du soupçon : dans un univers où le moindre pas risque d'être un faux pas ; où l'erreur a toutes les chances de devenir historique ; où l'achat d'un faux n'est pas seulement une erreur susceptible d'entamer la réputation professionnelle d'un individu, mais une véritable faute, qui rejailit sur l'honneur de l'État dont le conservateur est le représentant ; et où la faute de goût n'est pas un simple risque, que rattrapera éventuellement un meilleur choix (comme pour un directeur de galerie ou, dans d'autres domaines, un éditeur ou un producteur), mais une perte définitive, un petit signe d'infamie enfermé pour l'éternité, tels les cadavres de Barbe-Bleue, dans l'obscurité des réserves.

La profession de conservateur est donc une profession difficile, techniquement mais aussi moralement, ne serait-ce que par la double responsabilité qu'elle engage : envers les artistes, dont elle organise le passage à la postérité ; et envers la collectivité, dont elle contribue à construire le patrimoine, les valeurs et la mémoire communes. Or, cette difficulté s'est trouvée, semble-t-il, aggravée par le phénomène mentionné plus haut : à savoir la transformation du statut de l'artiste dans le courant du XIX^e siècle – elle-même en partie responsable de ces bouleversements dans la production, fauteurs des troubles dans la profession de conservateur que je viens d'évoquer. Car il est difficile de constituer des normes professionnelles autour d'un objet qui bouge, et d'autant plus

lorsqu'il bouge dans un sens tel qu'il tend à échapper autant que possible à la normalisation, comme cela a été le cas avec la figure de l'artiste à partir de l'époque romantique. Cette figure, en effet, est le produit d'une évolution qui – très grossièrement décrite – fit du producteur d'images, tout d'abord, un homme de métier, dans le cadre artisanal qui prévalut jusqu'à la Renaissance, où la compétence se définissait par la reproduction quasi anonyme d'un savoir-faire essentiellement manuel ; puis, durant l'ère académique, un homme de profession, attaché à l'illustration de règles relativement intellectualisées et collectivement autorisées ; et, enfin, à partir de la première moitié du XIX^e siècle, un homme de l'art, voué à l'invention singulière de formes inédites, parce que directement issues d'une personnalité individuelle ⁽²⁾. Or, ce nouveau statut implique, me semble-t-il, trois caractéristiques majeures, susceptibles de se répercuter directement sur l'exercice de la profession de conservateur : la première est l'extraordinaire valorisation du statut d'artiste, sensible tant au renchérissement financier des œuvres qu'au prestige social et moral peu à peu acquis par leurs auteurs ; la seconde caractéristique est l'extrême personnalisation de la compétence ainsi redéfinie, et le déplacement corrélatif, sur la personne de l'artiste, des valeurs jusqu'alors investies sur l'œuvre ; la troisième caractéristique, enfin, me paraît être le processus de singularisation de la production, par la systématisation des stratégies de rupture et d'innovation, et l'éclatement des critères de valeur qui résulte de cette multiplication des positions artistiques, devenues, dans la guérilla avant-gardiste, potentiellement aussi nombreuses que les artistes eux-mêmes.

La valorisation de l'artiste

Je n'insisterai pas ici sur le prestige tout particulier dont bénéficie depuis un siècle et demi environ l'artiste, dont on peut dire qu'il constitue une des incarnations modernes de l'élite ⁽³⁾. Les instruments de ce nouveau culte crèvent les yeux – au premier rang desquels, justement, le musée –, de même que ses effets, en particulier l'extraordinaire enchérissement des œuvres d'art sur le marché. Mais quel qu'un faisait récemment remarquer ⁽⁴⁾ que les prix astronomiques atteints ces derniers temps par certains tableaux ne constituent pas une première dans l'histoire, puisque les reliques des saints se négociaient au Moyen Âge à des sommes tout aussi démesurées. Voilà qui justifie encore les métaphores religieuses volontiers appliquées au monde de l'art : la valorisation moderne de l'artiste, au-delà de la simple distinction sociale, touche à une forme de sacralisation – ce qui n'est pas fait, on l'imagine, pour simplifier la tâche du conservateur, menacé de voir ainsi s'ajouter à la charge du fonctionnaire les devoirs du prêtre. Ses responsabilités du même coup se multiplient et s'aggravent : ses décisions n'influent pas seulement matériellement, sur le prix des œuvres ou sur la morphologie du champ de production, mais elles ont également une portée symbolique et morale, en conférant aux œuvres non seulement une légitimité artistique, mais aussi une valeur pour ainsi dire ontologique – ce « brunissement noble qui est la patine des musées », comme l'écrit Julien Gracq ⁽⁵⁾. La mise en musée ou, si l'on préfère, la

muséification, n'est pas un geste anodin, sous quelque forme qu'elle existe ou ait existé : qu'il s'agisse des tableaux religieux, ainsi dépouillés soudain de leur fonction d'images pieuses, ou des films, susceptibles de se transformer en simples témoins, taillables et interchangeable à merci, du cinéma, exactement de même que les tableaux, après avoir été des supports d'imaginaire, sont devenus des témoins de la peinture. Sans compter que la multiplication du geste de muséification peut très vite aboutir à sa dévalorisation, c'est-à-dire à un désenchantement conjoint envers le musée et envers les œuvres – tout comme, au grand siècle, la multiplication des « savonnettes à vilain » contribua à dévaloriser cette noblesse à laquelle elles permettaient d'accéder. Bref, on ne fait pas circuler les œuvres dans le patrimoine comme on le fait sur le marché : la responsabilité qui s'engage là est d'une tout autre dimension.

La personnalisation de la valeur artistique

Et pour rester dans le registre du sacré – puisqu'on vient de rappeler l'analogie, au moins sur le plan financier, entre le trafic moderne des œuvres et le trafic médiéval des reliques –, on pourrait suggérer également que les œuvres dans les musées sont un peu aujourd'hui comme les traces du passage dans l'histoire d'un artiste, de même que les reliques étaient les traces du passage sur terre d'un saint. Ce serait, en tout cas, une façon de décrire cette personnalisation de la valeur artistique, ce déplacement des investissements, de l'œuvre à la personne de son créateur, dont j'ai suggéré qu'elle était une autre caractéristique du statut moderne de l'artiste, en tant qu'individu doté de propriétés exceptionnelles. Il est symptomatique, par exemple, qu'on parle aujourd'hui de prêter un Pérugin ou d'acheter un Cézanne, plutôt qu'une Annonciation ou une vue de la Sainte-Victoire. Certes, comme le faisait remarquer Robert Klein, on continue de faire comme si les œuvres étaient premières, comme si en elles était déposée la valeur artistique, « comme si le meilleur artiste était celui qui produit les meilleures œuvres » ⁽⁶⁾. Mais on sait à présent – pour l'avoir expérimenté avec Marcel Duchamp, et théorisé à la même époque avec Marcel Mauss à propos du fait magique dans les sociétés primitives – que c'est l'artiste désormais qui confère à l'œuvre son statut, et non pas l'œuvre qui, par sa valeur intrinsèque, sacrerait artiste son auteur. Une crotte signée n'est exposable qu'en tant qu'elle est signée, sans quoi elle reste une crotte : façon de dire que c'est la signature qu'on expose, c'est-à-dire la marque du passage d'un artiste – et non pas la crotte, comme le croient les naïfs, ou les enfants qui crient « Le roi est nu ». On peut le dénoncer, au nom de la lucidité et de la rationalité ; ou s'en féliciter, parce qu'on a besoin de transcendance ; ou encore continuer à faire comme si la valeur était dans la crotte, parce qu'on préfère y croire – à chacun sa religion. Toujours est-il qu'avant d'acheter une œuvre, un conservateur avisé commencera à s'enquérir de l'artiste et de sa « démarche » – sa position dans le marché, son travail antérieur, la cohérence de son identité –, ne pouvant plus se contenter d'estimer le poids de l'outremer, comme les commanditaires du Moyen Âge, ou d'évaluer le

sujet et la conformité de la facture aux canons, comme le faisaient au siècle dernier les jurés des Salons. Il n'y a plus vraiment de Salon, parce qu'il n'y a plus guère de canons : heureusement pour les jurés d'aujourd'hui qu'il y a – et de plus en plus – les artistes pour assurer un minimum de continuité, autoriser des repères. D'ailleurs, le spécialiste d'art n'est plus, comme du temps où il s'occupait des images, en position d'herméneute (iconographe ou iconologue à la Panofsky), mais, à présent qu'il s'occupe des créateurs d'images, il est devenu taxinomiste : il n'interprète pas des représentations mais classe des noms, nomme des positions, des écoles, des mouvements, construit des affiliations, des cousinages et des généalogies. C'est sur Linné que les historiens de l'art contemporain prennent désormais modèle.

Inutile de dire que les artistes en profitent, de cette liberté fabuleuse – mais aussi bien vertigineuse, et peut-être parfois amère – qui leur est donnée : ce pouvoir de faire bouger, par la force de leur seule personne dès lors qu'elle est identifiée comme personne d'artiste, les limites fixées par la tradition. C'est même ainsi qu'ils peuvent le mieux, et le plus vite, construire et affirmer une identité d'artiste : par le geste qui, en déplaçant encore d'un cran la frontière entre l'art et le monde ordinaire, fait de l'auteur du geste – pour peu qu'il soit réussi – un artiste. Plus besoin, pour cela, de prouver sa capacité à fabriquer des images (ce qui prend du temps) : il suffit d'éprouver sa capacité à maîtriser les processus de valorisation, voire de muséification des images (ce qui peut prendre aussi du temps, mais demande parfois, simplement, intuition et astuce – d'où, peut-être, une certaine tendance au rajeunissement des vedettes de l'art). Maîtriser le délicat passage entre ce qui a déjà été fait et ce qui est encore faisable, travailler à la limite, être toujours, d'une façon ou d'une autre, sur le fil du rasoir. C'est le funambulisme propre à l'artiste moderne, et qu'on pourrait décrire aussi comme une partie de main chaude entre ceux qui fabriquent les œuvres et ceux qui les décrètent œuvres d'art – au premier rang desquels, bien sûr, les conservateurs : les premiers ne cessant de mettre à l'épreuve, à chaque nouvelle avant-garde, les fondements de la croyance en la valeur artistique – qu'il s'agisse de la figuration, du travail, de l'originalité, voire de l'exposabilité ; et les seconds n'ayant de cesse de reconstituer de la croyance, de resacraliser le geste profane : soit par l'abondance des discours produits autour des œuvres, dont l'inflation témoigne du vide creusé par les artistes eux-mêmes, depuis Duchamp, dans la croyance en la valeur de l'œuvre ; soit, encore, par le luxe austère et la monumentalité des bâtiments qu'on édifie pour célébrer des images d'images, ou quelquefois des boîtes, des tuyaux, des cailloux. Tout se passe, en effet, comme si la toujours plus faible plus-value proprement artistique des œuvres par rapport aux objets du monde ordinaire devait se compenser par une toujours plus prestigieuse ostentation : l'architecture venant au secours du culte pour garantir, par le coût et le goût élevé de ces nouvelles cathédrales que sont les musées d'art contemporain, la valeur inestimable, au sens propre, des objets du culte. C'est ainsi que la partie de main chaude qui se joue entre les prêtres et les saints aboutit à une surenchère accélérée d'exégèses, de collections et d'inaugurations somptuaires, elles-mêmes toujours dépassées par des œuvres toujours plus minimales ou provocantes, voire encombrantes, qui se voient à leur tour aussitôt recouvertes de mots, de significations et, éventuellement, de millions. Dans cette inflation galopante d'épreuves et

de preuves, les artistes expérimentent à la fois – au risque de s'y perdre – les limites, heureusement très élastiques, d'acceptabilité dans le monde de l'art, et l'étendue de leur pouvoir de déstructuration ; tandis que dans le même temps les spécialistes d'art s'efforcent – au risque de s'y tromper – de redéfinir, autour du dernier avatar, de nouvelles limites d'acceptabilité, dont la réussite attestera du même coup leur propre pouvoir de re-structuration. Chacun y joue sa crédibilité, sa réputation, sa carrière, dans une partie sans fin qui trouve sa matérialisation dans l'évolution des cotes : par où ce qui pourrait n'être qu'un jeu gratuit se transforme, à force de millions, en un sérieux enjeu économique.

La singularisation du geste

On en arrive ainsi – après la valorisation de la personne de l'artiste et la personnalisation de la valeur artistique – à une troisième caractéristique de cette nouvelle figure avec laquelle le conservateur doit, et de plus en plus, compter : à savoir l'extrême singularisation du geste artistique, à partir du moment où il a pu être question d'avant-garde. Rupture avec la tradition, systématisation de l'innovation, dissolution du consensus sur les canons, éclatés en une multiplicité de références, successives voire simultanées, mais en tout cas à peu près impénétrables aux yeux des profanes : la valeur du geste artistique ne se mesure plus, dès lors, à l'appartenance à un même « paradigme » – pour reprendre un terme utilisé en sociologie des sciences – mais, au contraire, à l'invention d'un paradigme inédit, susceptible d'opérer un regroupement, une tendance, une école, un mouvement (précédé, s'il le faut, d'un manifeste) qui s'affirmera comme singulier par rapport à ce qui précède ; jusqu'à ce qu'un autre geste affirme une autre singularité, à son tour structurable et, plus tard, dépassable (7).

Se pose alors la question des instruments disponibles pour celui qui est chargé de transmettre à la postérité ces valeurs, ainsi fondées, au moins en partie, sur la péremption des valeurs antérieures, sachant qu'elles vont être à leur tour périmées par celles qui suivront – l'abstraction et la figure, le geste et le concept, le brut et le minimal, etc. Il semble alors que deux voies se présentent, deux systèmes de choix. Le premier consiste à considérer les œuvres pour leur valeur documentaire, en tant que témoins d'un moment de l'histoire de l'art – ou, pour reprendre les termes appliqués par Aloïs Riegl à la notion de monument, la « valeur historique » qui, selon ses termes, concerne « tout ce qui a été, et n'est plus aujourd'hui ». Mais comment appliquer un tel critère à l'art contemporain, sinon à archiver systématiquement tout ce qui émerge ? Reste alors un second système : celui de la valeur artistique, qui a l'avantage de réintroduire la légitimité d'une sélection, mais l'inconvénient de ne pas fournir de critère de légitimité du choix – sinon le goût subjectif des décideurs, accordés, au mieux, autour de consensus provisoires, de tendances, d'influences, d'alliances –, ce que Rousseau aurait nommé des « brigues ».

De ces deux grands principes de sélection en matière d'art contemporain, la distinction est, bien entendu, plus théorique que pratique : ils sont, apparemment, inégalement pratiqués et

inégalement légitimes. Le second – celui qui consiste à marquer des préférences, au nom de l'art – est manifestement à l'œuvre lorsqu'on constate, par exemple, qu'aux États-Unis l'expressionnisme abstrait et le minimalisme ont été plutôt soutenus par les critiques et les conservateurs de New York, tandis que le pop art, l'hyperréalisme et le néo-expressionnisme l'ont été plutôt par les marchands et les collectionneurs, et la peinture figurative par les musées régionaux⁽⁸⁾. Mais ce principe apparaît fortement entaché d'illégitimité, puisqu'il peut être critiqué au nom d'une obligation de représentativité et d'objectivité des choix de la part des fonctionnaires des musées : je pense, par exemple, à la lettre de Louis Cane publiée par *Le Monde*, reprochant aux organisateurs de l'exposition *L'époque, la mode, la morale, la passion*, organisée en 1987 au Musée national d'art moderne, d'avoir privilégié certaines tendances de l'art contemporain⁽⁹⁾.

Autrement dit, depuis que le consensus académique a volé en éclats – ces éclats singuliers qui, au culte de la petite différence individuelle à l'intérieur du même système, ont substitué l'effort vers le plus grand écart possible –, tout se passe depuis lors comme si le conservateur, écartelé entre ses responsabilités de fonctionnaire et ses compétences d'esthète, se devait d'être à la fois objectif et partial, soucieux d'enregistrer l'histoire et apte à sélectionner les tendances de l'avenir, capable d'opérer des choix représentatifs tout comme de prononcer des exclusives. Situation de porte-à-faux, d'autant plus inconfortable en matière d'art contemporain, où le recul est faible ; et situation éprouvante, donc, pour les intéressés, mais si excitante pour l'observateur, confronté là à un cas inédit, qui n'a pas à ma connaissance de précédent dans l'histoire – pas plus, d'ailleurs, que cette figure moderne de l'artiste à laquelle, bon gré mal gré, le conservateur doit bien s'adapter.

Cet article constitue une version légèrement remaniée de l'article publié sous le même titre dans le numéro spécial *L'art contemporain et le musée* des *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1989.

NOTES

(1) BURY, Pol, *Bouvard et Pécuchet, précurseurs des avant-gardes*, Caen, L'Échoppe, 1987.

(2) Je me permets de renvoyer ici à mes propres travaux : HEINICH, Nathalie, *Peinture et tradition lettrée: la perspective académique*, dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1983 ; *Arts et sciences à l'âge classique : professions et institutions culturelles*, dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 66-67, 1987.

(3) Voir HEINICH, Nathalie, *Le chef-d'œuvre inconnu ou l'artiste investi*, dans *Autour du chef-d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, ENSAD, 1985 ; HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris Gallimard, 2005.

(4) LHOE, Jean-Marie, *L'oreille coupée*, dans *Le Monde*, 22/1/1988.

(5) GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1986, p. 208.

(6) « Les galeries et les musées, les concours et les prix, le commerce et la critique d'art font toujours semblant de supposer que la valeur artistique est quelque chose de déposé dans les œuvres et visible en elles seules ; on fait toujours comme si le meilleur artiste était celui qui produit les meilleures œuvres » (KLEIN, Robert, *L'éclipse de l'œuvre d'art*, dans *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 408).

(7) Je renvoie à ce sujet à Jean Clair (CLAIR, Jean, *Erostrate ou le musée en question*, dans *Revue d'esthétique*, 1974, n° 3-4, (10/18), p. 194, et *Considérations sur l'état des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1983) ainsi qu'à Robert Klein (*L'éclipse de l'œuvre d'art*), qui décrit fort bien ce dilemme de l'artiste qui doit « incarner le refus de l'incarnation » (p. 407), alors qu'« on ne peut monumentaliser plus d'une fois le refus du monument » (p. 379). Pour une vue synthétique et une bibliographie, cf. mon livre *Le Triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1978.

(8) Voir CRANE, Diana, *The transformation of the Avant-garde. The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 41.

(9) *Le Monde*, 7/6/1987.

L'institutionnalisation de l'art.

Essai critique sur l'approche muséographique face aux œuvres contemporaines : le cas de l'art conceptuel et des livres d'artiste

Le thème de l'institutionnalisation de l'art peut être abordé sous différents points de vue : politique, historique, sociologique, etc. L'approche muséologique apporte un regard autre sur ce thème et permet de dégager certaines problématiques touchant au fondement même de l'art contemporain et à son insertion dans l'institution muséale. Par le biais de cette analyse, elle permet également de questionner le musée dans sa configuration actuelle.

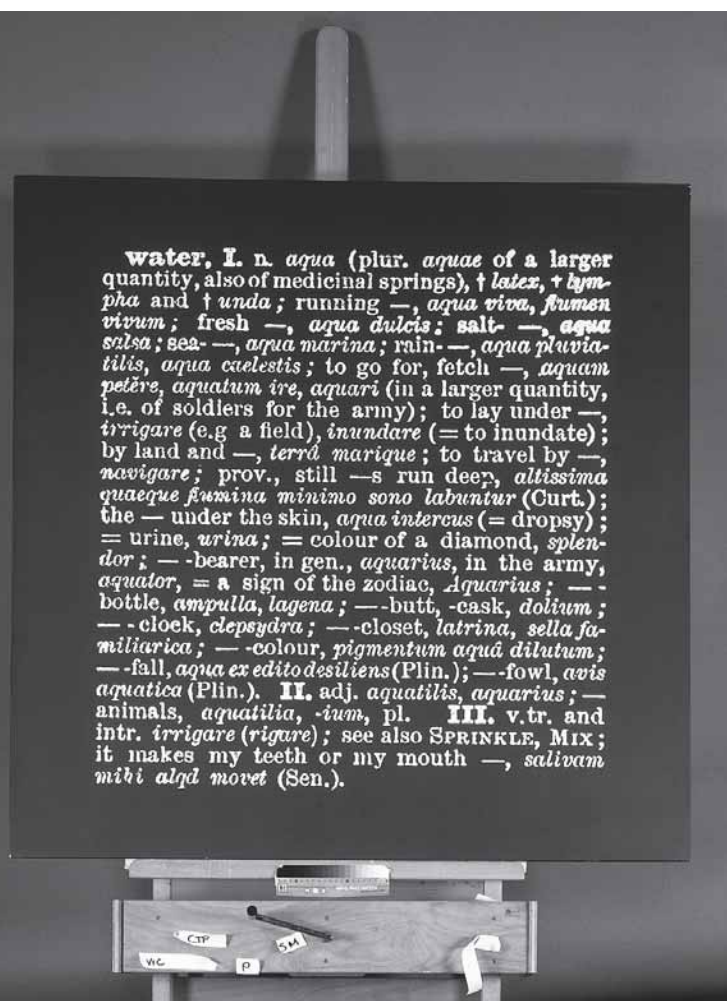
Dans un désir de rompre avec la tradition, qu'elle soit picturale ou sculpturale, les artistes ont déployé leurs efforts pour transgresser les limites instaurées par le monde artistique. Les apparitions de formes artistiques, comme la performance ou le livre d'artiste, ou, d'un point de vue plus général, de mouvements, tels l'art conceptuel, sont des exemples de cette volonté d'aller au-delà des frontières afin de donner à l'art une dimension autre, de l'ancrer davantage dans la société, en favorisant la relation avec un public plus large, parfois extérieur au monde de l'art. Les artistes ne veulent plus rester confinés aux institutions vouées à leur art, désirant propager leurs idées dans toutes les sphères de la société. C'est davantage le cas de nombreux artistes évoluant durant les années 1960-1970, marquées par un courant fortement contestataire. Nombre d'entre eux se sont opposés à l'institution muséale, la jugeant comme temple de l'art destiné à la seule élite, voué à la fétichisation de l'objet. Se sont alors développées des formes artistiques destinées à ne pas être enfermées dans les murs du musée et à évoluer davantage à l'extérieur de son enceinte. Il ne s'agit dès lors plus de créer des objets à placer sur un socle mais de développer des idées, de questionner davantage la société en utilisant une gamme étendue de possibilités créatrices.

L'art conceptuel est un exemple de ces mouvements se développant durant ces années. Bien que ne couvrant qu'une brève période de l'histoire de l'art contemporaine (1966-1972), l'art conceptuel permet de présenter un premier point de vue sur le questionnement de l'institutionnalisation de l'art et sur la problématique liée à l'origine même de l'œuvre. Il représente l'une des formes les plus radicales de l'art des années 1970. Opposé à l'art d'objet, il développe le principe de la primauté de l'idée, du concept sur la forme. Il est difficile d'en donner une définition exacte, chaque intervenant ayant sa propre perception de ce que doit être l'art conceptuel. Cependant, l'approche la plus pertinente pourrait être celle de Joseph Kosuth qui déclare que l'art conceptuel a « pour principe de base l'idée que l'artiste travaille sur le sens, non sur les formes, les couleurs ou les matériaux » (1). Comme un pied de nez au collectionnisme ambiant et au culte de l'objet mis en place dans les musées, la création passe avant tout par la formulation d'un concept, et non plus par la matérialisation,

laquelle est reléguée au second plan. L'objet n'est alors plus central mais devient davantage un vecteur permettant d'accéder aux idées. Les artistes qualifiés de conceptuels utilisent une multitude de moyens afin d'émettre le concept générant l'œuvre : livre d'artiste, performance, manifestation, affiche, écrit mural, etc., allant parfois jusqu'à la dématérialisation complète (l'œuvre n'existant que dans la pensée ou la conversation). Afin de transmettre leurs œuvres et leurs idées au public, de nombreuses expositions sont organisées. Il est intéressant d'analyser certaines de ces présentations car celles-ci permettent de mettre en évidence une pratique en adéquation avec l'art exposé, contrairement à ce qui se passe lors de l'institutionnalisation de l'art conceptuel. Dès 1968, Seth Siegelaub, marchand d'art new-yorkais, met en œuvre ce que l'on nomme communément les « expositions-catalogues ». Au nombre de quatre, ces présentations portent toutes le nom des mois durant lesquels elles ont lieu : *November 1968, January 5-31, 1969, March 1-31, 1969* et *July, August, September 1969*. Leur particularité est de restreindre la présentation au catalogue qui devient l'unique lieu de rassemblement des créations et des propositions. Elles sont quelquefois accompagnées de travaux matérialisés, mais ceux-ci sont considérés uniquement comme illustrations du catalogue. Par exemple, lors de *July, August, September 1969*, les artistes sont invités à réaliser ou non des travaux aux quatre coins du globe. Contrairement à une exposition dite « classique », les œuvres coexistent ici dans un même temps (trois mois) mais pas dans un même espace. Le catalogue est dès lors considéré par le concepteur comme le véritable lieu d'exposition (2). Par ses initiatives, Siegelaub démontre que l'art conceptuel n'a pas particulièrement besoin d'un espace tridimensionnel pour exister.

À l'instar de tout mouvement artistique, les artistes collaborent par la suite avec les institutions tant critiquées à l'origine, notamment pour la création d'œuvres *in situ*. Cette association nouvelle engendre l'insertion des œuvres antérieures, de la période plus radicale, dans l'univers muséal. Ce qui est à l'origine créé pour ne pas être enfermé dans l'enceinte muséale est alors institutionnalisé. Deux problématiques peuvent dès lors être mises en avant. La première est liée à l'origine même de ces formes artistiques : une œuvre qui n'est pas créée pour évoluer dans une institution peut-elle réellement être insérée en son sein ? Dans une certaine mesure, il est important qu'elles trouvent leur place dans un musée privilégiant une vision historique de l'art, car elles sont partie intégrante de cette histoire et permettent d'accéder à une certaine compréhension des mouvements les plus récents de l'art. En tant que témoignages, elles ont donc une place légitime dans l'institution. Il ne faut cependant pas que le

musée se conforte dans une trame expositionnelle classique, telle que celle employée pour les mouvements antérieurs. Face à ces courants de la fin du XX^e siècle, il existe certaines précautions à prendre, de manière à ne pas se placer en désaccord avec leur origine. L'aspect expographique constitue la deuxième problématique. L'objet n'est pas au centre de la préoccupation conceptuelle. Or, une fois insérée dans l'institution, l'œuvre conceptuelle se transforme en véritable objet d'art par un processus expositionnel classique. C'est ainsi que les créations sont exposées de la même manière que les peintures et les sculptures. Ainsi les *blow-up* de Joseph Kosuth, agrandissements photographiques de définitions tirées du dictionnaire, sont accrochés au mur, accompagnés de cartels. Une telle pratique pourrait engendrer une confusion dans l'appréhension des œuvres. Ces dernières ne sont dès lors plus observées comme vecteur amenant au développement d'un concept mais davantage pour leur qualité plastique. L'institutionnalisation de l'art conceptuel et son exposition amènent donc une certaine incohérence par rapport à l'origine même du mouvement. Un argument supplémentaire peut être apporté à cette observation par l'étude de formes artistiques particulières comme, par exemple, le livre d'artiste.



Joseph KOSUTH, A.A.I.A.I. (*Water*), 1968, © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

Le livre d'artiste, dans sa forme actuelle, est apparu dans le courant des années 1960. Ce type d'œuvres emprunte au livre classique sa forme et est entièrement conçu par l'artiste, qui prend en charge la conception jusqu'à la phase ultime de la reproduction. Aucun acteur autre que le créateur n'entre en jeu, l'artiste éditant parfois lui-même sa création. Il s'agit généralement de livres édités en plusieurs exemplaires, destinés à un public plus large que celui des galeries et des musées. Il se distingue du livre-objet dans le sens où il est facilement reproductible et où il n'est pas considéré, à l'origine, comme un objet précieux. La pratique du livre d'artiste est rapidement adoptée par de nombreux mouvements artistiques, une des raisons de sa popularité étant sa facilité de reproduction. Suivant l'envie et le désir du créateur, le livre d'artiste revêt plusieurs aspects : il peut être lié à l'action de l'artiste (comme, par exemple, les livres de Richard Long retraçant ses promenades), lié à un caractère sériel (tel que c'est le cas avec Ed Ruscha) ou lié à la narration (avec Christian Boltanski notamment). Il offre un espace intéressant à l'analyse de l'art par les artistes, raison pour laquelle il est rapidement adopté par les créateurs conceptuels⁽³⁾, mais il peut également se transformer en espace rétrospectif, moyen de conserver les traces de performances. Il peut donc être à la fois considéré comme œuvre et document. Le livre d'artiste forme un tout, la forme et le contenu y sont indissociables. Il invite au voyage à travers la pensée du créateur, à travers son art. Ainsi, la construction du livre se réalise au fur et à mesure de la lecture. Il diffère des autres médias dans le sens où il permet au lecteur d'appréhender la démarche de l'artiste. « En face d'un mur offert simultanément à sa vue, le spectateur invente au dessin une temporalité qui n'est pas celle de sa formulation, mais des aléas du regard. À l'inverse, lire, c'est, suivant la chronologie du livre, reprendre à son compte le mouvement logique qui l'engendre. Or, approcher une œuvre en participant à sa genèse visible à partir de l'idée, c'est véritablement la comprendre »⁽⁴⁾. Cette phrase d'Anne Moeglin-Delcroix, concernant à l'origine l'œuvre de Sol LeWitt, peut être étendue à toutes les créations de ce type, chacune d'entre elles demandant une démarche active de la part du lecteur afin de la comprendre.

En tant que forme artistique fortement représentée dans l'art contemporain, le livre d'artiste est incorporé dans les institutions muséales, certaines mettant en place de réelles structures d'accueil pour ce type de média. Dans ce cas, il suit un processus différent de l'évolution d'un ouvrage ordinaire. Ce dernier est en général incorporé aux bibliothèques, où il passe de mains en mains, évoluant ainsi à travers le temps et l'espace. À *contrario*, par sa qualité plastique, le livre d'artiste est coupé du public, propulsé au rang d'œuvre unique, inaccessible (sauf pour les connaisseurs). Par son institutionnalisation, il subit dès lors une évolution différente de celle souhaitée à l'origine par les artistes. Comme pour l'art conceptuel, cette observation se vérifie davantage par l'analyse de la mise en exposition de ce que d'aucuns nomment « art moyen »⁽⁵⁾. En effet, la plupart des livres d'artistes sont exposés dans des vitrines et ce, pour des raisons de conservation évidentes. Cette pratique n'est pas exceptionnelle, l'exception serait plutôt de laisser les « spectateurs-lecteurs » approcher, toucher et parcourir les livres. Lorsque nous pénétrons dans un espace expositionnel dédié aux livres d'artistes, nous sommes régulièrement confrontés à un alignement de vitrines dans lesquelles ne sont présentées que les



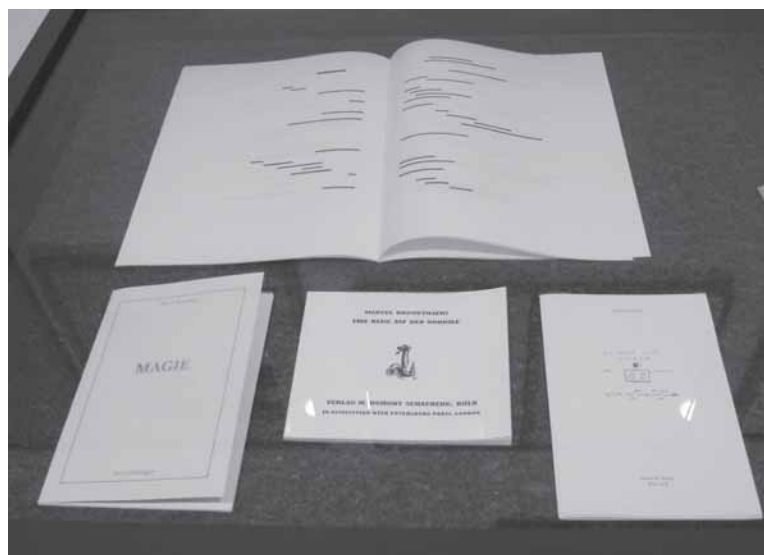
Musée royal de Mariemont, Cdlà. Livres d'artistes. Photo : Céline Éloy.

couvertures ou une sélection de pages. Cette dernière est opérée par le commissaire de l'exposition, par choix historique, scientifique ou bien souvent esthétique. De cette manière, la relation censée s'instaurer entre le créateur et le « lecteur » disparaît au profit de la contemplation d'un élément faisant partie d'un tout. Prenons l'exemple d'*Un voyage en mer du Nord* (1973) de Marcel Broodthaers. Les premières pages de l'ouvrage nous font voyager à travers les images, en noir et blanc, d'un voilier contemporain, puis Broodthaers amène le lecteur à la découverte d'une peinture du XIX^e siècle ayant le même thème marin. Un de ces exemplaires, *Eine Reise auf der Nordsee* ⁽⁶⁾, est actuellement exposé au K21 (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). N'y est présentée que la couverture sous vitrine. Le spectateur est donc privé du voyage proposé par l'artiste. Cette pratique touche toutes les expositions dédiées aux livres d'artistes. Même si certaines de ces œuvres paraissent rébarbatives à cause de leur caractère sériel, le cheminement à travers les pages peut se révéler intéressant, comme c'est le cas avec les nombreuses publications d'Ed Ruscha ⁽⁷⁾. Il est important d'indiquer également à ce niveau que même les expositions-catalogues de Siegelau sont « institutionnalisées », présentées sous vitrine lors d'expositions. Elles sont ainsi exposées tels des objets uniques alors qu'à l'origine, elles sont avant tout un moyen de présentation des œuvres conceptuelles.

Cette manière récurrente d'exposer les livres d'artistes est liée à une tradition muséale empreinte de fétichisation. Il est en effet rare de voir une institution muséale fonctionner autrement que par le biais d'une certaine sacralisation de l'objet. Si ce parti pris du musée peut paraître évident pour certaines formes artistiques, comme la peinture, il se révèle peu compréhensible face à des créations destinées à l'origine à être manipulées. Présenté sous cet angle, le livre d'artiste perd sa « raison d'être artistique » ⁽⁸⁾ car sa perception se modifie, passant d'une création manipulable et accessible à une forme artistique éloignée du public. Livre d'artiste à l'origine, l'ouvrage devient livre-objet par ce processus expositionnel. Il est important d'indiquer que ce type de présentation va

également à l'encontre des propos des créateurs. « Chaque année, j'ai au moins deux expositions de mes livres dans les galeries et on les met au mur parce que c'est ce que les gens veulent. [...] C'est sur un mur de galerie donc ce doit être de l'art. La manière dont ils sont censés être vus, évidemment, c'est quand quelqu'un tend à quelqu'un d'autre un livre, à un moment et à un endroit où on ne s'y attend pas » ⁽⁹⁾. Par l'institutionnalisation, le livre d'artiste est donc détourné de sa nature première. D'une manière plus générale, le problème de l'institutionnalisation peut toucher d'autres formes d'œuvres éphémères. Lors du déroulement de la pratique performative, une relation entre le public, l'artiste, ou les acteurs, et l'environnement s'instaure, tout comme elle s'établit entre le lecteur et le livre. Une fois la performance accomplie, celle-ci n'existe plus en tant que tel. Cependant elle est incorporée dans l'institution par le biais de photographies, de vidéos ou de dessins préparatoires, considérés comme des témoignages de ce qui s'est passé. Mais elle n'a plus la même signification. L'instant « x », partagé entre les spectateurs et les intervenants, n'existe plus. Tout comme le lecteur se retrouvant face à un livre qu'il ne peut toucher, le spectateur ne peut que regarder ce qui s'est passé mais ne revivra aucunement l'ambiance du moment. De plus, ces témoins de la pratique performative n'offrent qu'un aspect restreint de celle-ci. De manière similaire à l'exposition d'une page d'un livre d'artiste, le visiteur n'est confronté qu'à une vision unique de la performance, influencée par un choix humain. Dans les deux cas, qu'il s'agisse du livre d'artiste ou de la performance, en institutionnalisant l'œuvre, le musée rompt la relation censée s'instaurer avec le visiteur et dénature dès lors la création : en essayant de rendre ce qui est éphémère intemporel dans un cas et en rendant intouchable ce qui est destiné à être palpé de l'autre. L'institution va ainsi à l'encontre de l'essence même de ces œuvres.

Le livre d'artiste, tout comme les travaux conceptuels, deviennent des objets précieux à part entière, ancrés dans le collectionnisme institutionnel. Le désir compulsif de placer



Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (K21), salle Marcel Broodthaers, détail de la vitrine. Photo : Céline Éloy.

l'objet matériel au centre de sa collection et de sa présentation fait perdre aux œuvres leur statut d'origine. L'institutionnalisation fige également les formes artistiques, empêchant leur évolution. Elles sont comme suspendues dans le temps et dans l'espace. C'est le cas notamment des livres d'artistes qui, au lieu d'être lus par plusieurs personnes et de circuler, sont contraints à rester cloisonnés dans l'enceinte muséale. L'institutionnalisation, sous un regard muséologique, doit peut-être s'effectuer autrement, davantage en accord avec les principes de création. Le musée doit probablement se départir de ses habitudes, notamment expographiques, afin de ne pas aller à l'encontre des œuvres qu'il conserve en son sein ainsi que des désirs des créateurs. Certains diront, à l'égard du livre d'artiste, que la place de ces ouvrages particuliers se trouve dans une bibliothèque et non au musée. Dans une institution lui étant dédiée, il trouverait une place légitime, lui permettant d'être accessible au public, selon les critères de sa création. D'autant plus que le livre d'artiste ressemble à s'y méprendre à un livre « ordinaire », vu qu'il lui emprunte sa forme la plus commune. Cependant, sa qualité d'œuvre d'art amène un bémol à cette proposition. Il serait intéressant de réfléchir à un compromis permettant à la fois de conserver l'ouvrage « original » intact, à l'abri de toutes dégradations, tout en laissant le spectateur-lecteur libre de le parcourir du début à la fin. Nous pouvons trouver un exemple de cet « entre-deux » à l'exposition *Ed Ruscha : photographe*, organisée en 2006 au Jeu de Paume à Paris. Les œuvres se présentaient comme suit : les photographies de l'artiste accrochées aux murs et les livres d'artistes sous vitrine, chaque exemplaire étant accompagné d'un fac-similé et mis à disposition du public qui pouvait le feuilleter. Même si cette solution ne permet pas au visiteur de toucher les « originaux », dans lesquels la matière a parfois son importance (comme par exemple le grain du papier), elle permet néanmoins de parcourir l'ensemble de l'ouvrage et de reconstituer son cheminement. La relation entre le lecteur et le livre d'artiste est ainsi maintenue, selon les désirs des créateurs. L'institutionnalisation de l'art conceptuel semble être un point plus délicat car il s'agit davantage de changer la mentalité attenante à la création du musée d'art en lui-même, destiné à la pure contemplation des formes artistiques. Placé en tant qu'art d'objet dans le musée, l'art conceptuel n'a plus grand-chose à voir avec son origine. Il s'avère donc important de lui restituer sa caractéristique principale, celle de l'objet uniquement au service de l'idée et non de l'objet en tant que tel. Il n'existe actuellement aucune solution parfaite, si ce n'est augmenter les apports de médiation et modifier la pratique expographique (ne pas se concentrer uniquement sur l'objet mais insérer d'autres médias afin de mettre le concept en avant). Mais le changement le plus conséquent est probablement à effectuer dans l'institution muséale en elle-même, ce qui équivaut en quelque sorte à remettre en question son fondement. Si les artistes se sont opposés à une époque au musée dans sa forme historique, ce n'est nullement pour que celui-ci reste ancré dans sa tradition de l'objet sacralisé. Face aux œuvres contemporaines, telles celles de l'art conceptuel, le musée d'art doit donc peut-être se positionner autrement, de manière à ne pas engendrer un conflit trop grand entre son intention et ce qu'il expose.

Le thème de l'institutionnalisation de l'art, tel qu'il est évoqué sous son aspect muséologique, amène de nombreux questionnements sur l'avenir des formes artistiques dans l'institution. La problématique concerne d'une part le fait d'institution-

naliser certaines œuvres non conçues à l'origine pour avoir leur place au musée. Par cet acte, les œuvres perdent une part d'elles-mêmes et subissent ainsi un détournement contraire à leur développement. Il modifie en outre la perception que nous aurons de ces créations. D'autre part, au-delà de ce problème lié au statut acquis par les œuvres lors de leur insertion, ce thème touche également la configuration actuelle du musée. Le détournement subi par les œuvres une fois institutionnalisées est intimement lié à la manière dont le musée les perçoit et les expose. C'est ainsi que, dans un environnement favorisant la fétichisation de l'objet, le livre d'artiste devient, dans une certaine mesure, livre-objet et que la matérialisation des œuvres conceptuelles se fait au détriment du concept. Le développement de ce thème amène une remise en question du rôle du musée en tant que « conservateur de formes matérielles ». Les œuvres contemporaines ont été justement créées pour bouleverser l'ordre établi. Or ce bouleversement passe également par une reformulation du musée, ce dernier devant profiter de l'institutionnalisation de ces formes pour évoluer et pouvoir accueillir l'art du XXI^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- BERNIER, Christine, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- ÉLOY, Céline, *L'art conceptuel et son exposition au sein du musée. Regard critique à partir de trois artistes conceptuels (Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Joseph Kosuth)*, mémoire de licence sous la direction d'André Gob, Université de Liège, 2006.
- ÉLOY, Céline, *La mise en exposition de l'art conceptuel. Analyse à partir des expositions-catalogues de Seth Siegelaub*, dans *Culture & Musées*, Actes Sud, à paraître en 2008.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1997.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006.
- SCHRAENEN, Guy, *D'une œuvre l'autre. Le livre d'artiste dans l'art contemporain*, Mariemont, Musée royal de Mariemont, 1996.

NOTES

- (¹) Définition citée dans GODFREY, Tony, *L'art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2003, p. 14.
- (²) « Parce que le travail n'avait pas de nature visuelle, il ne demandait pas les moyens traditionnels d'exposition, mais un moyen qui présenterait les idées intrinsèques de l'art ». Siegelaub cité dans HARRISON, Charles, et SIEGELAUB, Seth, *On the Exhibitions and the World at large*, dans *Studio International*, n° 178, 1969, p. 202.
- (³) « La succession obligée de ses pages et la durée de lecture qu'elle implique [est] conforme au projet démonstratif et analytique de l'art conceptuel », dans MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 18.
- (⁴) *Idem*, p. 555 et p. 556.
- (⁵) *Idem*, p. 20. La notion d'art moyen est comprise dans le sens de « art medium », un moyen artistique.
- (⁶) Marcel Broodthaers réalise la même année plusieurs exemplaires d'*Un voyage en mer du Nord*, ceux-ci étant différenciés par la langue employée (allemand, anglais, français).
- (⁷) Pour citer l'exemple le plus connu de l'artiste, *Twentysix Gasoline Station* (1963) est une compilation de clichés noir et blanc de stations-services, accompagnées d'une légende indiquant le nom de chaque station.
- (⁸) MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 55.
- (⁹) Ed Ruscha, lors d'un entretien avec Henri Man Barendse, dans *Ed Ruscha. An interview*, dans *Afterimage*, volume VIII, n° 7, février 1980, p. 10.

Exposer l'art contemporain Modifier les manières de faire et les valeurs du musée

Depuis les années 1960, un grand nombre d'œuvres contemporaines ne se présentent pas comme un objet monolithique, mais elles sont composées d'une diversité d'éléments qui doivent être réinstallés à chaque présentation publique. Leur réexposition entraîne souvent des variations qui peuvent résulter du remplacement de leurs composantes, devenues fragiles ou obsolètes, découler d'une nouvelle intention de l'auteur, ou encore de leur adaptation à de nouveaux espaces d'exposition. Plusieurs d'entre elles, dont la validation de leur authenticité n'est pas nécessairement fondée sur leur intégrité matérielle, sont dans des collections privées et publiques et elles incitent les professionnels de ces institutions à repenser l'articulation des valeurs d'originalité, d'authenticité, d'intégrité et d'historicité fondant la définition même de l'œuvre d'art sur laquelle s'est appuyée la création du musée des beaux-arts. Rappelons que le musée s'est donné la tâche d'en assurer la pérennité parce qu'il considère son état matériel originel à la fois comme une trace singulière d'un acte de création artistique et d'un contexte socio-historique. Or, la réitération d'objets d'art contemporains conduit souvent les professionnels du musée à remettre en question cette valeur-témoin de la matérialité de l'œuvre d'art et à réaliser, en collaboration avec l'artiste, un lot d'accommodements matériels et techniques pour les adapter aux contraintes imposées par leurs conditions de présentation.

Ces pratiques ont été l'objet de discussion dans de nombreux colloques initiés par les regroupements professionnels de l'institution muséale. Ces débats auxquels ont également participé des artistes et des théoriciens de l'art ont été animés par les interrogations suivantes. Afin de garantir la pérennité des œuvres contemporaines, quelles composantes doivent être privilégiées pour sauvegarder leur authenticité et leur intégrité ? Leurs composantes matérielles ? Leur dimension conceptuelle ? L'institution muséale doit-elle s'opposer à toute modification pour conserver les traces matérielles du contexte socio-culturel d'où elles sont issues, ou doit-elle appuyer davantage leur conservation sur la fidélité à leur identité conceptuelle qui nous renvoie à l'intention de l'artiste ? Ou encore, doit-elle être favorable à leur actualisation par les divers usages dont elles sont l'objet ; ce qui conduit à considérer que leur valeur-témoin ne se réfère pas uniquement au contexte duquel elles ont été extraites, mais aussi à leurs expositions successives. Par ailleurs, des questions ont aussi porté sur les nouvelles relations de collaboration entre l'artiste et les responsables de leur présentation qui suscitent souvent la délégation ou le partage de l'auctorialité, ce qui incite à considérer les modalités d'exercice de l'activité de chacun, dont l'application du droit d'auteur, le rôle de l'artiste et la responsabilité culturelle des institutions dans le processus de la constitution de la mémoire artistique.

Des participants à ces débats ont pris conscience que les réexpositions successives d'œuvres contemporaines peuvent être aussi considérées comme autant de situations de leur production entraînant une remise en question de la frontière instaurée par le musée moderne entre le moment de la production de l'œuvre d'art et celui de sa diffusion. Ce phénomène est particulièrement caractéristique des œuvres d'art contemporain se rapprochant ou relevant du régime des arts allographiques⁽¹⁾ et qui se manifestent sur le mode du document ou de la notation produite par l'artiste, afin de transmettre ses consignes d'installation, et sur celui de leurs diverses prestations.

Nos travaux de recherche nous ont amenés à observer plusieurs types de variations. Nous avons différencié les œuvres variables qui, au moment de leur conception, ont été pensées comme étant contingentes à leur situation d'exposition, d'autres cas de variations résultant de la modification de l'état matériel de l'œuvre originale sans que sa variabilité ait été pensée comme un de ses éléments constitutifs. Ainsi, à l'occasion de refabrications partielles ou complètes réalisées par l'artiste ou les responsables de leur présentation, des éléments sont remplacés ; sont exemplaires de ce type de variation les œuvres d'arts médiatiques dont les dispositifs techniques devenus obsolètes sont objet d'émulation ou de migration. Par ailleurs, ces situations ont parfois donné lieu à la production de copies d'exposition et de répliques, ce qui, dans certains cas, produit un effet de brouillage des normes servant à distinguer ces modes d'existence de l'objet d'art de celui de l'œuvre originale. Nous avons aussi relevé des cas d'exposition de version lacunaire de l'œuvre originale lorsque certains de ses éléments ont été perdus ou détruits, ou encore de remaniements, par leur auteur, d'œuvres de collection de musée.

Nous avons particulièrement étudié les relations existant entre ces versions et la documentation constituée sur l'œuvre au moment de son entrée dans une collection afin d'en décrire l'état. Un des effets sur le musée du caractère contingent des objets d'art contemporains a été de l'inciter à donner davantage d'importance à la constitution de la documentation afin d'en assurer la pérennité. Dans les années 1960, des artistes qui ont fait accompagner leurs œuvres de certificats d'authenticité, lors de leur acquisition, ont été à l'origine de cette pratique. Mais bien que ces certificats ont pour finalité la prescription des conditions de leur prestation esthétique, ils ne procurent pas toujours toutes les informations nécessaires à leur mise en exposition et à leur conservation. Plusieurs musées ou autres institutions collectionneuses ont alors mis en place des protocoles de documentation auxquels ils ont associé étroitement l'artiste afin de valider autant l'authenticité



COZIC, *Tétraktys*, vue partielle, *Acte III*; *Tétraktys*, dix éléments, Centre d'exposition Circa, Montréal, 2003-2004. Photo : Daniel Roussel.

des données recueillies que les éventuelles mises en vue de l'œuvre. Ainsi ces informations concernent son état matériel, au moment de son acquisition, tels ses éléments constitutifs, ses matériaux, parfois son fonctionnement illustré par des schémas techniques, ses procédés de fabrication, mais également sa portée conceptuelle. On y trouve aussi des instructions fixant son mode d'occupation de l'espace d'exposition. Cette documentation fixe de cette manière les conditions de son « itération correcte » ⁽²⁾ en prenant comme modèle une manifestation antérieure qui a été élue par ceux qui ont l'autorité de le faire. C'est lors de son acquisition que le musée, le plus souvent en collaboration avec l'artiste, désigne cette itération à laquelle il attribue les valeurs d'historicité et d'authenticité et qu'il se donne comme mission de préserver et de transmettre. Ces manifestations d'art contemporain ont donc conduit les institutions collectionneuses à opérer un déplacement de la valeur d'authenticité en l'attribuant au document, celui-ci étant dorénavant investi de la valeur-témoin qui avait été exclusivement portée par la matérialité de l'œuvre d'art.

Nous avons observé, par ailleurs, qu'il peut arriver que des manifestations d'une œuvre entrent en concurrence avec l'établissement de ses propriétés constitutives décrites par les documents du musée. Ainsi, à l'occasion de son installation, un artiste peut procéder à son remaniement et exiger de l'institution collectionneuse que cette nouvelle version remplace la première version acquise par le musée. Ou encore, le musée peut entrer en concurrence avec ses propres normes de présentation, qu'il a fixées au moment de l'acquisition, en

présentant, par exemple, une version réduite d'une œuvre de sa collection afin de l'adapter à un espace d'exposition.

Cet examen des relations entre les activités de documentation et d'exposition démontre que le musée est en train d'évaluer ses manières de penser et de faire afin de développer de nouveaux protocoles de documentation qui doivent dorénavant s'appuyer, comme l'écrit Jean-Paul Fourmentraux, sur une éthique de la variabilité de l'œuvre d'art ⁽³⁾ ; ce qui permettrait de constituer simultanément des généalogies de ses variations et un historique de ses présentations. De plus, une telle pratique introduit une nouvelle conception de sa conservation qui n'est pas guidée par la seule fixation de préserver ses composantes originelles, mais davantage comprise comme un processus social qui intègre ses divers usages ou apparitions publiques. Cette approche favorable à la mise en place d'une nouvelle articulation des notions d'intégrité, d'authenticité et d'historicité de l'œuvre est au cœur de la réflexion de plusieurs professionnels de musée préoccupés des conditions de pérennité de l'art contemporain.

NOTES

⁽¹⁾ GOODMAN, Nelson, *Langage de l'art. Une approche des théorie et des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 ; GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

⁽²⁾ GENETTE, Gérard, *L'œuvre dans l'art, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p. 101.

⁽³⁾ FOURMENTRAUX, Jean-Paul, *Art et Internet. Les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS éditions, 2005.

Isabelle Arvers

Diplômée de l'Institut d'Études politiques et titulaire d'un DESS en gestion de projets culturels, Isabelle Arvers s'est spécialisée dans les nouveaux médias dès 1993. Tout à la fois auteur, critique et curatrice indépendante, elle a notamment été commissaire de l'exposition *Playtime-la salle de jeux* dans le cadre de la première édition de la Villette Numérique (2002) et responsable du contenu image du site Gizmoland, site spécialisé dans les jeux vidéos, l'art numérique, les films courts et la musique électronique.

<http://iarvers.free.fr/>
zabarvers@no-log.org
0033 (0)6 61 99 83 86

La muséographie au défi de l'immatérialité

Le musée se construit autour de l'idée d'État nation et se fonde sur l'acquisition, la conservation et la monstration d'œuvres objets. Depuis les années 1960, les pratiques artistiques tendent à remettre en cause le musée aux contours par trop cloisonnés. L'art digital qui recouvre des pratiques très diverses comme l'art en réseau ou sur Internet, les œuvres interactives, les installations vidéo interactives, les œuvres sonores, lumineuses, liées aux jeux vidéo, à l'espace, au code ou à la biologie... remet en cause l'idée même de muséographie.

L'œuvre immatérielle

Comment peut-on acquérir, préserver et montrer de l'immatériel ? L'art numérique impose de nouvelles problématiques à la muséographie puisqu'il ne se rend visible que par le biais d'un support et de sa réception. Il nécessite bien souvent l'action d'un inter-acteur sans lequel il demeure un programme informatique.

Comme dans l'art vidéo, il est aussi question de *time based art*, d'œuvres basées sur la temporalité de leur réception, elle-même définie au préalable par l'artiste. Il ne s'agit pas d'une sculpture ou d'un tableau dont la durée de vision sera laissée au libre arbitre du spectateur.



Neentoday à la Mu Foundation, Eindhoven, 2004, commissariat : Rafael Rozendaal.

À cette temporalité de l'œuvre vient s'ajouter une autre dimension : l'œuvre est modulable en fonction de son support. Une œuvre originale conçue par un artiste peut devenir un site Internet, une installation, un DVD, une performance et donc être « vue » ou perçue de manière très différente. L'idée originale de l'artiste reste inchangée, sa réception, son support et sa temporalité de perception en sont transformées.

Muséographie et immatérialité : une relation paradoxale

Au refus de l'art institutionnel, souvent prôné par les artistes du numérique, répond une large défiance des institutions et des musées vis-à-vis d'un art émergent. En témoignent le peu d'expositions dédiées au numérique dans les principaux musées internationaux. Les raisons de cette relation difficile sont diverses et tiennent plus d'un effet d'attraction-répulsion.

À quelques exceptions près, il en résulte un développement des pratiques et des expositions dans un circuit dit « parallèle », celui des festivals, des lieux en friche ou des lieux de monstration hors-normes.



Beate GASSLER et Olivier SANN, *Shooter*, vidéo, dans le cadre de la foire d'art vidéo Loop, Barcelone, 2006.

Le musée est un espace physique fait de murs et de lumière, il s'oppose en cela à un art qui s'exprime dans un espace virtuel : celui du réseau, du code informatique ou encore l'espace public ou bien même l'air que nous respirons, rempli d'ondes sonores, électriques...

C'est encore l'opposition du cube noir au cube blanc, au *white cube*. Le développement du musée, en termes architecturaux, tout au long du XX^e siècle correspond à ce que l'on a appelé

une cathédrale de lumière. Il est quasiment impossible de montrer une œuvre vidéo ou une installation interactive dans un *white cube*. Ces œuvres nécessitent en effet la « mise au noir » des espaces pour être visibles dans de bonnes conditions. Cela implique des coûts supplémentaires ou des aménagements pour un musée ou une galerie (conçue la plupart du temps sur le même modèle).

Coût supplémentaire et difficulté dans le contrôle de l'ensemble de l'accès aux œuvres. Une œuvre de net-art pose ici de nombreux problèmes. Conçue pour être accessible depuis un ordinateur en ligne, elle s'avère délicate à regarder dans un musée. Doit-on en effet « copier » le site sur un ordinateur pour le rendre visible *off line* ou doit-on le laisser accessible connecté à Internet ? C'est alors prendre le risque de permettre au public de surfer sur Internet et de sortir du site de l'artiste. C'est aussi donner la possibilité de faire buger l'œuvre...

Pour autant, la plupart des œuvres de net-art sont faites de liens hypertextes qui renvoient vers des bases de données ou d'autres sites, qui impliquent de « sortir » de l'œuvre. Comment en contrôler ou en définir l'accès ? Quel est le protocole à adopter ?

Au-delà de la notion d'exposition mise à mal par l'art digital, vient se poser la question de la conservation des médias dits « variables » ou « éphémères ». Depuis l'apparition des ordinateurs dans la première moitié du XX^e siècle, les technologies sont en perpétuelle évolution. Qu'il s'agisse des supports informatiques ou audiovisuels comme des langages de programmation informatiques. Comment se préserve en 2007 une œuvre conçue sur disquette dans les années 1980 ? Comment conserver l'idée originale de l'artiste si le support ne peut plus être utilisé ou si le langage informatique se trouve dépassé ?

Enfin, la connaissance des technologies par le public peut aussi faire défaut à la monstration de ces œuvres et implique une pédagogie renouvelée, ainsi qu'une autre manière de penser à la médiation des œuvres. Il y a une nécessaire préparation du public à la perception d'œuvres numériques.

Stratégies développées pour dépasser ce paradoxe

Afin de dépasser la question de l'obsolescence des œuvres numériques due entre autres à l'évolution des formats propriétaires (qui nécessitent des *plug ins*, c'est à dire des modules externes permettant de lire des œuvres), ou encore des navigateurs web (Netscape ou Internet Explorer), il est nécessaire de penser ces œuvres en termes de changement et d'en définir le plus précisément possible les éléments constitutifs.

Pour faire avancer cette problématique, Ion Ippolito, le conservateur du Solomon Guggenheim Museum à New York, a mis en place le Réseau des Médias variables en 2003. Cette mise en réseau de plusieurs musées permet une collaboration en matière de conservation des médias dits « variables », de cet art « en train de se faire ».

Il en résulte que pour conserver une œuvre, il faut conserver son code source, mais aussi les liens vers d'autres sites ou bases de données, celui du navigateur utilisé au moment de la création de l'œuvre, les sources textuelles et audiovisuelles, la puissance du système d'exploitation de l'ordinateur et, enfin, la résolution de l'écran. Il est en effet nécessaire d'avoir toutes les informations sur la manière dont doit être perçue l'œuvre.

À la définition technique de l'œuvre vient s'ajouter un problème conceptuel et juridique. Où s'arrête une œuvre dite « variable » ? En 2002, lors de la première édition de la Villette Numérique, un concours de création d'œuvres en ligne est lancé sur la thématique des « jeux sonores ». L'œuvre *And 2* de Su Studio est sélectionnée. Il s'agit d'une œuvre en 3D temps réel qui donne accès à différentes boucles vidéo. L'une d'elles représente une fellation. La Cité des Sciences et de l'Industrie qui héberge la galerie d'œuvres en ligne est un établissement public, elle ne peut diffuser d'œuvres à caractère pornographique et prend donc la liberté de dénaturer l'œuvre de l'artiste en supprimant la boucle vidéo du code source.

Il en va de même pour l'œuvre collaborative de Nicolas Frespech *Tu peux me dire tes secrets*, achetée par le Fonds régional d'Art contemporain de Languedoc-Roussillon à l'artiste. Elle est supprimée de l'Internet car le contenu ne peut être entièrement contrôlé et est donc susceptible de choquer le grand public.

Pour répondre à ces différents problèmes techniques, juridiques et conceptuels (où s'arrête une œuvre variable, comment en protéger les droits de diffusion ??), il est nécessaire d'instaurer une relation nouvelle avec les artistes. Cette relation passe par l'élaboration d'un *how to* conçu par l'artiste, sorte de manuel d'usage de l'œuvre à l'attention des commissaires d'exposition et des conservateurs. Y sont indiqués tous les aspects techniques et les conditions de perception de l'œuvre. Il en découle un autre type de relation entre le musée et l'artiste et cela implique surtout une manière de penser l'exposition différemment, entre état passé, présent et futur de l'œuvre.

Ce que cela implique pour la monstration

Si le public n'est pas familier des nouvelles technologies et des œuvres interactives, il importe de créer de bonnes conditions d'accès aux œuvres. Cela passe par la médiation qui se fait par le biais de médiateurs : personnes formées ou cartels informatifs pour renseigner les visiteurs sur l'aspect technique des œuvres, la manière dont on peut interagir avec elles et sur leur contenu.

Il est aussi nécessaire de penser l'interactivité sous forme de mise en scène afin d'impliquer le public et de l'inciter à interagir. Le public a en effet la plupart du temps peur de se mettre en scène devant d'autres visiteurs. Il faut donc créer des espaces d'intimité ou jouer au contraire sur l'aspect spectaculaire de certaines œuvres. Techniquement, l'espace

doit être mis au noir et il faut donc cacher ou supprimer les différentes arrivées de lumière tout en sécurisant le matériel audiovisuel et informatique utilisé. Si cela s'avère difficile, il faut alors repenser les horaires d'ouverture de l'exposition en fonction de la période de l'année et de l'exposition de la salle à la lumière. Cela implique alors souvent d'ouvrir les expositions plus tardivement dans la journée, voire même de les ouvrir en soirée ou pendant la nuit.

Un circuit parallèle de diffusion

Les exemples d'exposition par des musées sont, pour toutes ces raisons, assez rares. En France, la Délégation aux Arts plastiques, présente l'exposition en ligne *Reposoirs d'écrans* et, depuis la nouvelle version du site Internet du Ministère de la Culture, une création en ligne originale est commandée régulièrement à des artistes d'horizons très divers.

Au Luxembourg, le MUDAM propose une galerie d'œuvres en ligne qui reprend en 3D l'espace d'une galerie réelle. Chaque œuvre étant visible grâce à un « clic » sur le mur virtuel. Le Whitney Museum of American Art expose et commande des œuvres de net-art grâce à la plateforme Art Port.



Carlos GOMEZ DE LLANERA, *Urballoon*, dans le cadre du festival Spectropolis, New York, 2004.

Au-delà des galeries en ligne, l'art immatériel s'expose dans des circuits parallèles de diffusion : festivals – Ars Electronica à Linz en Autriche ou International Symposium of Electronic Arts –, lieux dédiés comme le ZKM à Karlsruhe en Allemagne ou la Société des Arts électroniques à Montréal, ou encore des lieux hors-normes. Il existe aussi des Musées de l'Image en Mouvement dans de nombreuses villes comme New York ou Melbourne en Australie. Enfin, l'art digital est aussi diffusé dans des friches industrielles comme Mains d'Œuvres à Saint Ouen en banlieue parisienne ou la Friche Belle de Mai à Marseille.

Le format du festival se prête en effet bien à l'exposition de l'art numérique puisqu'il se déroule sur une durée limitée et permet ainsi de présenter des œuvres dont le coût technique est élevé : location de machines, de vidéoprojecteurs, d'ordinateurs... De même il facilite la question des horaires d'ouverture décalés et de la diffusion de formes éphémères du type de la démo ou des performances.

Les lieux d'exposition changent et deviennent des cinémas, des espaces lounge ou conviviaux, des discothèques, des chambres d'hôtel, des bars restaurants ou encore des parcs et jardins. C'est ainsi que le Centre Pompidou présente depuis l'an 2000 de l'art numérique au sein du département cinéma au niveau –1 du Centre, dans le cadre de la programmation des Ciném@s de demain (Tours du monde du web et Plasticiens du web).

De même, le festival berlinois Transmediale présente des formes hybrides d'images-musique-performances dans une discothèque : le Club Transmediale. De plus en plus de foires d'art vidéo s'organisent dans des hôtels, chaque chambre mise au noir, accueillant une galerie d'art pour montrer des œuvres vidéo.

En 2004, Spectropolis, un festival new yorkais se déroule dans l'espace public d'un parc et présente des œuvres d'art liées aux technologies sans fil.

C'est ainsi que l'art numérique s'exporte en dehors du musée et des galeries d'art, lieux traditionnellement dédiés à la diffusion de l'art mais peu appropriés à l'art immatériel.

SOURCES

BUREAUD, Annick, LAFFORGUE, Nathalie et BOUTTEVILLE, Joël, *Art et technologie : la monstration*, 1998 [en ligne, réf. du 24 octobre 2007], disponible sur <http://www.olats.org/livresetudes/etudes/monstration>.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul, *Internet au musée. Les tensions d'une exposition concertée*, dans *Culture et Musées*, n° 8, Paris, 2006.

Villette Numérique: www.villette-numerique.com

Ars Electronica: www.aec.at

ZKM: www.zkm.de

Loop: www.loop-barcelona.com

Il était une fois... Vidéographie

En 1976, la RTBF-Liège lançait une émission dédiée à l'art vidéo, aux nouvelles technologies et au cinéma de recherche. Trente ans plus tard, une asbl tente d'exploiter ce trésor inestimable dans une ville, Liège, qui cherche son second souffle. Robert Stéphane réfléchit sur les raisons, notamment institutionnelles, de l'existence de Vidéographie et sur les conditions de sa relance dans le contexte actuel.

La vérité est dans le chemin
Lao TSEU

Il était une fois Vidéographie... Première

« Art is not where you think you're going to find it »

Tout commence au cours de cette décennie que Richard Kalisz qualifie de prodigieuse : les folles années 1960-70. L'économie est encore en expansion dans certains secteurs et il y a, comme disent les économistes, de la valeur ajoutée à redistribuer.

À Knokke, Jacques Ledoux fait fleurir le festival du film EXPRMNTL. On y découvre des jeunes gens nommés Martin Scorsese ou Roman Polanski. Invité par Ledoux, Nam Jum Paik y dépose ses installations bouddhistes. La ligne Duchamp domine partout ailleurs. John Cage et ses merveilleux délires sonores se font connaître en Europe. Le groupe Fluxus dynamite l'idée de l'art. Comme le redira plus tard Patrick Mimran, ce Français qui a envahi New York et plus précisément Chelsea de ses panneaux publicitaires : « Art is not where you think you're going to find it ».

Télévision, capitalisme et subversion

Aux États-Unis, la télévision commerciale décervelle déjà le monde. En 1977, Jerry Mander, aujourd'hui militant de la cause du développement durable, sort un livre choc : *Four Arguments for the Elimination of Television*.

En Europe, où la commercialisation des médias en est à ses débuts, la réflexion s'organise. Elle est tout d'abord politique :

68 a popularisé l'idée que les médias (et le plus aliénant d'entre eux, la télévision) ne doivent plus être laissés aux seuls professionnels. Cela va du radicalisme des vidéo-guerilleros (« Sers-toi de ta caméra comme d'un fusil ») jusqu'aux utopies hyper-démocratiques (« Que chacun fasse sa télévision »). Des vidéo-militants s'expriment à l'extérieur des chaînes de télévision. Ces militants de l'action sociale apparaissent partout en Europe et singulièrement en Wallonie.

Ces développements interpellent un certain nombre de collaborateurs des télévisions publiques en Europe : BBC, RAI, ORTF, RTBF, etc. La RTBF-Liège abrite d'ailleurs le secrétariat général d'une organisation internationale de réflexion critique appelée CIRCOM (Coopérative internationale de Recherche sur la Communication). On y parle, en opposition au conservatisme de l'UER (Union européenne de Radiodiffusion) de l'époque, de thèmes comme la télévision participative et les nouvelles images.

Une réflexion sociologique et technologique prend simultanément place : la télévision est en train de changer. Le Portapak de Sony remplace les équipements lourds et permet de descendre sur le terrain. L'enregistrement léger peut être reproduit et monté aisément. Aux États-Unis, au Québec, en Europe et en Wallonie, la télédistribution offre une large capacité de diffusion qui contraste avec la rareté de la TV hertzienne. Des groupes ou institutions diverses se battent pour le contrôle de ces nouvelles capacités. Quel sera l'usage de ces nouveaux moyens ? Au bénéfice de qui seront-ils utilisés ? Le service public doit-il y jouer un rôle ?

Une réflexion esthétique, enfin, termine d'alimenter le débat. Un Coréen installé à Cologne à la fin des années 1960 déforme les images de la télévision par des aimants et invente un générateur d'images. Dans l'esprit du groupe Fluxus, dont il est membre, il veut faire de l'anti-télévision, détourner les images traditionnelles au profit d'un espace-temps nouveau au rythme impossible et fascinant. Nam Jum Paik débarque aux États-Unis. La Fondation Rockefeller et les stations publiques de Boston (WGBH) et New York (WNET) l'aident (lui et d'autres) à produire une critique de la télévision par la télévision.

Une rencontre a lieu entre les Européens de la CIRCOM et les Américains de WGBH et WNET à Bellagio, près du lac de Côme. C'est la Fondation Rockefeller (!) et son spécialiste des nouveaux médias, Howard Klein, qui l'organise. Elle veut faire circuler l'art vidéo hors des États-Unis. Elle a amené à Bellagio deux avocats efficaces. Leurs noms : Nam Jum Paik et Bill Viola. Leurs images fascinent les Européens présents. Voilà le début d'une expression esthétique nouvelle ! Il faut donner cela à voir. Mais où et comment ?

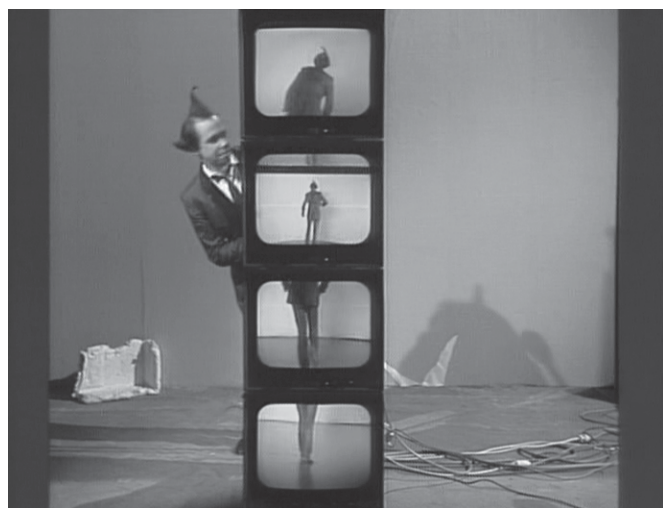
Vidéographie : texte, contexte et hypertexte

À ces trois mouvements s'ajoute une circonstance conjoncturelle : la RTBF-Liège est fondatrice de la CIRCUM ; l'auteur de ces lignes en est le secrétaire général. La RTBF-Liège veut contribuer à maintenir un esprit d'innovation dans le service public.

Des esprits aventureux vont se mobiliser : Henri Vaume qui enseigne à l'INSAS, Jean Paul Tréfois, producteur brillant, véritable cheville ouvrière de l'émission, Paul Paquay, réalisateur inventif, Annie Florkin-Lummerzhim, présentatrice que le jeu technologique passionne, Christiane Philippe, scripte toujours en mal de découvertes. Par la suite, la présentation est assurée par quelqu'un que le théâtre rendra internationalement célèbre : Jacques Delcuvellerie (2).

C'est un ensemble détonnant. Un espace de liberté est créé qui survivra contre vents et marées pendant 10 ans. Sa diffusion sera quelquefois erratique, mais sa présence sera continue. Le MAMAC avec Françoise Safin, le Cirque Divers avec Michel Antaki, Guy Jungblut avec Yellow Now, déclinent l'art vidéo de manière brillante par des rencontres, des performances, des publications et des interactions diverses. Liège devient un rendez-vous incontournable pour les vidéastes.

Vidéographie commence fin 1976 par des réflexions sur la vidéo et le câble, puis vire vers une dimension plus esthétisante (Jacques Louis Nyst, *Le tombeau des nains*), vers l'art sociologique de Fred Forest, la vidéo militante avec les premiers travaux des frères Dardenne ou le nouveau cinéma avec le travail de Chantal Akerman et Raoul Servais. Un virage important a lieu avec la série *Vidéo USA*, la complicité du MOMA à New York et de la Kitchen : tout le nouvel art vidéo américain va défiler sur les écrans belges. Deux dimensions demeurent cependant : l'art vidéo « traditionnel » (Paik, Emschwiller, Viola) et la vidéo d'intervention sociale (*Health Care* de John Allport et les *Police Tapes* d'Alan et Susan Raymond).



Jacques Lizène dans l'émission Vidéographie, © RTBF.

Vidéographie diffusera évidemment la vidéo de chez nous : le meilleur de la production non seulement francophone, mais aussi flamande, avec la complicité de l'ICC et de Flor Bex. Il ne s'agit pas seulement de bandes existantes : des performances multimédias sont aussi enregistrées à Cologne, Knokke et Liège (Laurie Anderson, Patti Smith, le groupe Fluxus). L'approfondissement se poursuit par la création d'un atelier de production.

Pendant l'été, les moyens professionnels de la RTBF-Liège sont mis à disposition d'artistes belges (Charlier, Lizène, Blondeel et Lehman) et américains (Robert Ashley). Les responsables de Vidéographie s'intégreront dans tous les circuits importants et les festivals comme Locarno (Marie André, *Galerie de portraits*, 1^{er} prix Locarno, 1982), Montbéliard, etc.

En 1983 Laurent Busine – futur directeur général du Mac's au Grand-Hornu – signe avec Jean-Paul Tréfois sa première exposition au Palais des Beaux-Arts de Charleroi. Dans cette vaste rétrospective se côtoient bandes vidéo et installations brillantes (Wolf Vostell, Marie-Jo Lafontaine).

Vidéographie donnera aussi écho à l'action créatrice d'autres télévisions innovantes : le *Klein Fernsehspiel* d'Eckart Stein à la ZDF, les émissions expérimentales de la WDR (une vidéo de Salvador Dalí), les productions de l'INA à Paris (*Vidéo 50* de Bob Wilson et *France Tour Détour Deux enfants* de Jean-Luc Godard).

Ces 130 heures provocantes racontent toute une époque de tumulte et de création. Elles s'interrompent en 1986. La vidéo est désormais partout. Vidéographie sera suivie d'une autre série intitulée *Carré Noir*.

Le souvenir de Malevitch y prolongera un certain esprit de Vidéographie à travers des documentaires de création. Mais l'art vidéo disparaît des antennes. On en voit les traces dans les clips musicaux les plus sophistiqués et dans quelques rares îlots sur ARTE.

De 1976 à 1986, la RTBF-Liège produit 135 émissions dédiées à l'art vidéo, aux nouvelles technologies et au cinéma de recherche.

Cette émission rétrospectivement incongrue s'appelle Vidéographie.

Elle est précédée d'une émission plus modestement appelée Media 75 qui rend compte de mouvements profonds de la télévision au Canada, aux États-Unis et en Europe.

Media 75 parle des canaux d'accès public de Manhattan (où chacun pouvait s'exprimer sur le principe du « premier inscrit, premier diffusé »), des télévisions communautaires québécoises et du Vidéographe. Le Vidéographe, installé rue Sainte Catherine à Montréal, met du matériel à disposition de tout militant pour répercuter sa revendication. (3)

L'origine du titre Vidéographie est donc claire.

Il était une fois Vidéographie... Deuxième

Des caves au cybermusée

Lorsqu'en 1998, l'asbl Vidéographie voit le jour, elle a pour objectif prioritaire la création d'un cybermusée. À l'époque, le concept est neuf : Youtube et le site de distribution de l'Institut français de l'Audiovisuel (INA) ne font pas encore partie du paysage médiatique.

Un long et patient travail de fourmi est nécessaire pour exhumer des caves de la RTBF et des divers lieux où elles sont dispersées, les bandes de tout standard, rarement répertoriées, qui constituent le trésor unique de Vidéographie.

Une demande est introduite auprès du Ministre du Patrimoine de l'époque, Rudy Demotte, pour réaliser une étude de faisabilité de ce cybermusée. Subvention immédiatement accordée. Couronnée de succès, l'étude démontre que quelque chose est possible. Mais les gouvernements changent et le projet stagne. À la Communauté française de Belgique, les relais partent en fumée.

D'autres surgissent. La Province de Liège aide l'asbl à se faire connaître en liaison avec l'Espace 251 Nord à la Biennale de Venise de 2003. Un mécène, Laurent Minguet, initiateur d'une entreprise mondiale d'audiovisuel, EVS, décide de mettre à la disposition de l'association le serveur qui doit permettre le démarrage technique du cybermusée. Un atelier a lieu à l'Espace 251 Nord ; des stagiaires d'une Haute École numérissent, classifient et résument les bandes retrouvées. Puis le gouvernement change de nouveau et, de nouveau, le silence. La Communauté française traverse une situation financière difficile. Un refinancement est prévu, mais il ne va se manifester de manière marquante qu'en 2008.

Pendant ce temps, le web art et ses variations changent profondément la donne.



Midi-Minuit, émission Vidéographie, © RTBF.

Trente ans de Vidéographie

En 2006, l'émission fête ses 30 ans. L'asbl Vidéographie regroupe autour d'elle les forces liégeoises de la société civile et des institutions intéressées : l'Association liégeoise pour la Promotion de l'Art contemporain – l'ALPAC – le Ciné Club Universitaire Nickelodéon, l'Académie de Liège et sa classe de vidéo. Liège décide alors de sortir et de se rapprocher de Bruxelles et de Mons ; Vidéographie s'intègre dans *Transnumériques*, le festival des arts numériques pensé et organisé par Philippe Franck, et s'associe au projet *TechnocITé* de Pascal Keiser. Pour marquer l'événement, la RTBF s'investit exceptionnellement via son secteur spectacle, implanté à Liège, et ses services de promotion. Le privé y est aussi avec EVS et XDC.

Si le succès est réel, une question subsiste néanmoins : qu'y a-t-il derrière ?

2007-2008 et après ?

L'asbl pense qu'il faut sortir de Liège de toutes les manières. Elle se branche sur Luxembourg 2007 et la Grande Région. Soudain, Région wallonne et Communauté française Wallonie-Bruxelles bougent. Une Nuit de la Vidéo traverse la Grande Région, de Metz à Sarrebruck en passant par Trèves, Luxembourg et Liège. Une fête de cinéma muet avec bonimenteurs et pianiste est organisée sous l'égide de Claude Bermetes, le dynamique Directeur de la Cinémathèque de Luxembourg. Vidéographie organise la présence de ces « nouvelles technologies de 1900 » sur la Foire d'Octobre à Liège. Retour aux sources. Grand succès surtout auprès d'un public jeune.

Mais la division des forces est grande. Région, Communauté française, qui va investir dans le patrimoine ? Qui va investir dans l'innovation ? 2008 devrait être une année-clé. Il y a enfin quelques euros à distribuer. Qui les recevra et pour faire quoi ? Mais au-delà ? Qui va s'investir ?

Il était une fois Vidéographie... Troisième

Médias et démocratie, le chaos

Le domaine des médias numériques est actuellement la proie de mouvements contradictoires, entre innovations puissantes et désordre mondial. Porteur de potentialités positives et négatives, ce chaos doit être régulé. Il convient de définir une alter-mondialisation des médias et de la création. Qui prendra en charge cette nécessaire réflexion alternative sur les derniers médias (création par ordinateurs, web art, jeux vidéo, réalités virtuelles) ? Sur leur pouvoir, leurs évolutions négatives, mais aussi leurs nouvelles capacités de questionnement social et de création artistique ? Sur leurs rapports à la

création et à la démocratie ? À ces questions ouvertes ne correspond aucune réponse claire.

La Creative Class

Culture et économie, culture et technologie, culture et recherche sont en relation directe. En 2002, un professeur de développement économique régional de la Carnegie Mellon University, Richard Florida, publie un livre-clé : *The Rise of the Creative Class (And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life)*.

Dans cet ouvrage, le chercheur américain analyse l'ensemble des métropoles américaines afin d'y déceler la spécificité des zones en expansion. Selon Florida, les villes qui fonctionnent se caractérisent par la présence d'un groupe social diversifié : la classe créative. Il s'agit des chercheurs de toute nature, notamment des ingénieurs et des artistes. Ces centres urbains dynamiques comptent en outre sur des minorités particulièrement actives : les « allochtones », les homosexuels, les femmes (majorité maltraitée).

Ces leçons, qui lient culture et économie dans le concept de création et d'innovation, s'introduisent – consciemment ou inconsciemment – dans les esprits.

Les villes dynamiques jouent aussi la culture. Avec l'affaiblissement du rôle des États, deux entités prennent le dessus : les métropoles, qui sont les véritables lieux de développement et, bien sûr, les acteurs du capitalisme industriel et financier plus ou moins mondialisé et leurs pseudopodes culturels éventuels. Le Musée Guggenheim à Bilbao en est le prototype. Mais Metz va accueillir le Centre Pompidou 2, Abou Dahbi le Louvre. Partout culture, tourisme international et développement régional font soudain bon ménage.

Back to the Future : Liège, Cité des Médias

Et chez nous en Wallonie ? Mons prépare sa relance à travers une politique de rénovation et de création qui trouvera son point culminant en 2015 (Mons, Capitale européenne de la Culture). Les politiques liégeoises et le monde des affaires pressentent (est-ce tard ?) qu'il faut faire quelque chose. D'où les projets culturels pilotés par le GRE (Groupement de redéploiement économique) qui visent à organiser un partenariat public-privé avec l'aide de fonds européens.

À côté du Grand Curtius (vaisseau amiral d'une politique de valorisation du passé liégeois), à côté de l'Embarcadère du Savoir (rassemblant tout ce que Liège connaît comme institutions muséales scientifiques), quelque chose doit être fait dans un esprit de modernité artistique.

La SNCB amène à Liège l'incroyable et merveilleuse Gare Calatrava, point phare, attraction vitale vers Liège. Un projet majeur envisage de la relier à la Boverie qui, elle-même, doit connaître une grande rénovation. Dans ce parc datant de 1905 – Liège, qui se trouve alors au sommet de sa gloire, y a

organisé une Exposition universelle – coexistent un hôtel, un Palais des Congrès récemment rénové, actuel siège des installations du Centre de Liège de la Radio Télévision Belge francophone, la tour cybernétique de Nicolas Schöffer et un musée, le MAMAC, à la recherche d'inspiration nouvelle type Kunsthalle.

Naît ainsi l'idée de la Nouvelle Boverie, qui valoriserait le musée ainsi que tous les bâtiments du parc et réactualiserait la Tour cybernétique de Nicolas Schöffer que les politiques liégeois des années 1960 ont scandaleusement laissé se figer.

Le privé, à travers des industriels de grand poids, la Ville l'Institut du Patrimoine wallon, la Province, la société civile, veulent la relancer comme le symbole d'une attitude à nouveau ouverte sur l'avenir : la Nouvelle Boverie. Il devrait s'agir d'un pôle d'attraction important pour un public belge, eurégional et plus largement et international. Bientôt un plan de redéploiement devrait être annoncé. Prévoira-t-il une étude de réutilisation des locaux de la RTBF ? Pourquoi ne pas transformer lesdits locaux, conditionnés pour la production de son et d'image, en un Centre expérimental numérique, un Medialab ? Ce pourrait être un lieu d'exposition, un centre de formation, de recherche et de production, le siège(enfin !) d'un cybermusée ouvert sur le monde, le complément technologique numérique au MAMAC rénové qui se prépare. Vidéographie a travaillé sur le concept en liaison avec l'Université de Liège. L'asbl est prête à collaborer avec toutes les forces disponibles à Liège et au dehors.

L'idée est dans l'air. Se traduira-t-elle dans la réalité ? Toutes les entreprises liégeoises de l'image (publiques et privées) vont se rassembler à quelques mètres de là, dans la Cité des Médias : ce devrait être le troisième pilier, avec la Gare et la Boverie, d'une relance urbanistique, technologique et créative. Les institutions publiques sont vitales mais seules, elles ne pourront rien.

Cet ensemble à trois piliers pourrait être le lieu de rassemblement d'une classe créative appuyée par un partenariat public-privé à la base de toute l'opération. Ce projet peut être une des clés d'une nouvelle présence de Liège dans le monde de la création. Le numérique sous toutes ses déclinaisons en sera l'outil principal.

« L'avenir n'est plus ce qu'il était » disait Valéry. Il y a au moins deux sens à cette maxime. Parions sur l'interprétation positive. Et n'oublions pas, pour paraphraser Godard, que le sens de la page est souvent dans la marge.

NOTES

(¹) Les Fondations états-uniennes sont depuis Roosevelt des organisations par le truchement desquelles un groupe financier organise des déductions fiscales. Grâce à la Fondation Rockefeller, une grande famille patricienne justifie sa richesse en prenant des risques calculés, dans l'art notamment.

(²) Jacques Delcuvellerie est notamment le directeur artistique et le metteur en scène de *Rwanda 94*.

(³) C'est le Vidéographe qui, le premier, a attiré l'attention sur les dangers de l'amiante. Les ouvriers québécois travaillant dans l'asbeste y dénonçaient face caméra dès la fin des années 1960 ce qui était en train de les tuer. Il a fallu plus de 15 ans pour que l'Europe se mette à réagir à ce danger.

L'art contemporain au Musée royal de Mariemont : un nécessaire dialogue avec l'antique

Héritier d'une dynastie de capitaines d'industrie ayant bâti leur fortune dans le Hainaut belge grâce à l'exploitation de la houille au sein d'anciens domaines princiers vendus comme biens nationaux, Raoul Warocqué (1870-1917), dernier descendant de la lignée, lègue à l'État belge son château de Mariemont et les prestigieuses collections d'art et d'histoire qu'il contient pour qu'il devienne musée d'État⁽¹⁾. Ce sera chose faite aux lendemains de la Première Guerre mondiale, alors que Jules Destrée, très attentif au projet, était Ministre des Sciences et des Arts. Le Hainaut belge possédait désormais un haut lieu de culture et d'art au sein d'un magnifique parc aux essences rares et au passé chargé de souvenirs historiques prestigieux.

Les collections du musée, façonnées pendant plus de trente ans par le collectionneur hennuyer, reflètent les choix et les passions d'un grand bourgeois héritier d'une vision traditionnelle de l'art considéré comme valorisation de l'esprit, mais aussi exaltation d'une situation sociale privilégiée. À ce titre, l'art dit « classique » occupe une position centrale dans les préoccupations de l'industriel. Pétri de culture et de littérature antique, conseillé par des amis érudits eux-mêmes formés au sein d'une tradition culturelle liée à la mise en valeur des idéaux grecs et latins, Raoul Warocqué acquiert d'innombrables témoins des civilisations de l'Antiquité classique, que ce soit dans le domaine de la statuaire, de la céramique, mais aussi, chose plus rare, de la peinture. En 1903, il achète ainsi un ensemble de fresques provenant d'une villa de Pompéi.

À côté de ces témoins importants des civilisations grecques et romaines, Raoul Warocqué acquiert également des œuvres provenant d'Égypte et du Moyen-Orient, des objets d'art décoratifs datant du Moyen Âge aux Temps Modernes (notamment les célèbres porcelaines de Tournai produites au XVIII^e siècle) et organise des fouilles archéologiques dans le Hainaut belge afin de mettre au jour des objets et des œuvres qu'il introduit alors au sein de ses collections. L'Extrême-Orient, considérablement prospecté alors par nombre d'industriels mais aussi par bien des amateurs d'art occidentaux, retient également l'attention de Raoul Warocqué. Il achète ainsi de nombreux objets chinois parmi lesquels des céramiques des époques récentes forment un ensemble particulièrement significatif.

Si l'objet d'art est ainsi passion essentielle chez Raoul Warocqué, il n'en reste pas moins qu'à l'instar de nombreux collectionneurs de son temps, il s'intéresse aussi très fortement au livre, au point de constituer une étonnante bibliothèque où dominent, à côté d'ouvrages concernant l'art et la philologie classiques bien sûr, un remarquable ensemble de reliures allant des créations monastiques médiévales aux plus

remarquables reliures de son temps. Car, effectivement, même si, par bien des côtés très significatifs, la collection Warocqué est en grande partie axée sur les arts et les cultures du passé, il n'en demeure pas moins que l'industriel hennuyer s'intéresse aussi aux créations de son époque. Et pas seulement dans le domaine du livre. Il apparaît ainsi comme un collectionneur marqué, dans une certaine mesure, par le souci d'allier « art contemporain » à une mise en valeur des œuvres issues d'un passé majoritairement « classique ».

C'est ainsi, par exemple, qu'il va peupler le parc de son château de plusieurs sculptures réalisées par des artistes de son temps comme Jef Lambeaux, Victor Rousseau, Constantin Meunier et surtout Auguste Rodin. C'est en 1905, en effet, que Raoul Warocqué commande à l'illustre sculpteur français une fonte des *Bourgeois de Calais* qui sera installée dans le parc un an plus tard⁽²⁾. Par ailleurs, l'industriel rassemble aussi une importante collection de dessins et de gravures de Félicien Rops dont il apprécie particulièrement le talent caustique et « moderne », au sens où Baudelaire employait ce mot⁽³⁾. En outre, il accumule aussi sur les rayons de sa bibliothèque quantité d'ouvrages littéraires contemporains, publiés tant en France qu'en Belgique, qu'il fait somptueusement orner, très souvent dans le style Art nouveau, par ses relieurs attitrés que sont les Bruxellois Charles De Samblanx et Jacques Weckesser⁽⁴⁾.



Auguste RODIN, *Les Bourgeois de Calais*. Fonte acquise en 1905 par Raoul Warocqué (1870-1917) pour son domaine de Mariemont (Morlanwez, Belgique), Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

Certes, la « modernité » de Raoul Warocqué, en ce qui concerne l'art de son temps, est toute relative. Formé dans le respect de la tradition et le goût du classique, il ne recherche pas, dans les productions contemporaines, les œuvres qui, par leur caractère résolument novateur, pourraient heurter une sensibilité fidèle aux goûts de la riche bourgeoisie. Manet et ses illustrations infiniment novatrices pour Cros et Mallarmé figurent presque par accident sur les rayons de sa bibliothèque ; les reliures Art nouveau de De Samblanx et Weckesser adoptent un style avec fleurs, feuillages et mouvements de vagues, mais demeurent néanmoins peuplées de références à un éclectisme qui se veut de bon aloi. Et d'ailleurs, parmi ses livres préférés, figurent notamment les livres publiés et reliés vers 1900 par l'éditeur et relieur parisien Charles Meunier, artiste qui ne cache pas ses affinités avec les styles et les manières les plus éclectiques de l'époque.

Une fois le Musée de Mariemont constitué suite au décès de Raoul Warocqué en 1917, la jeune institution se contente en un premier temps de préserver la mémoire du châtelain collectionneur en conservant scrupuleusement bâtiment et œuvres d'art dans l'état où ils se trouvaient en cette fin de conflit mondial. Les acquisitions sont dès lors interrompues et, bien que le premier conservateur du musée, Richard Schellinck, ancien secrétaire de Raoul Warocqué, soit à ce moment un grand spécialiste du livre illustré français et belge contemporain – il était devenu l'homme de confiance de Raoul Warocqué en ce domaine –, cet homme empreint de respect pour son ancien maître ne pratique aucune politique d'accroissement des collections et de rénovation dans la présentation des trésors de Mariemont.

Il faut attendre l'arrivée, à la direction du Musée de Mariemont, de Paul Faider, en 1932, puis de son épouse, Germaine Faider-Feytmans, en 1940, pour que le musée non seulement se dote d'une politique muséale raisonnée et efficace mais aussi reprenne les acquisitions de documents historiques et d'œuvres artistiques destinées à compléter les collections. Dès ce moment, il est définitivement convenu que la collection Warocqué sera augmentée, afin qu'elle ne reste pas le témoignage statique des intérêts d'un collectionneur de la Belle Époque, mais qu'elle se transforme en un ensemble vivant, certes respectueux des élans initiaux, mais ouvert aussi aux découvertes archéologiques les plus récentes et aux créations les plus contemporaines. Ainsi, le musée se met à acquérir, par exemple, des idoles cycladiques ou des céramiques Han ou Tang, de même qu'il favorise le don de céramiques japonaises contemporaines ou achète des « livres de peintres » français illustrés par Henri Matisse ou Henri Laurens et des reliures signées par Paul Bonet ou Rose Adler. Ainsi, était initiée, par ces deux conservateurs acquis aux idées nouvelles, une politique d'acquisition orientée pour une large part vers les secteurs les plus récents de la recherche scientifique mais aussi vers l'aujourd'hui de la création.

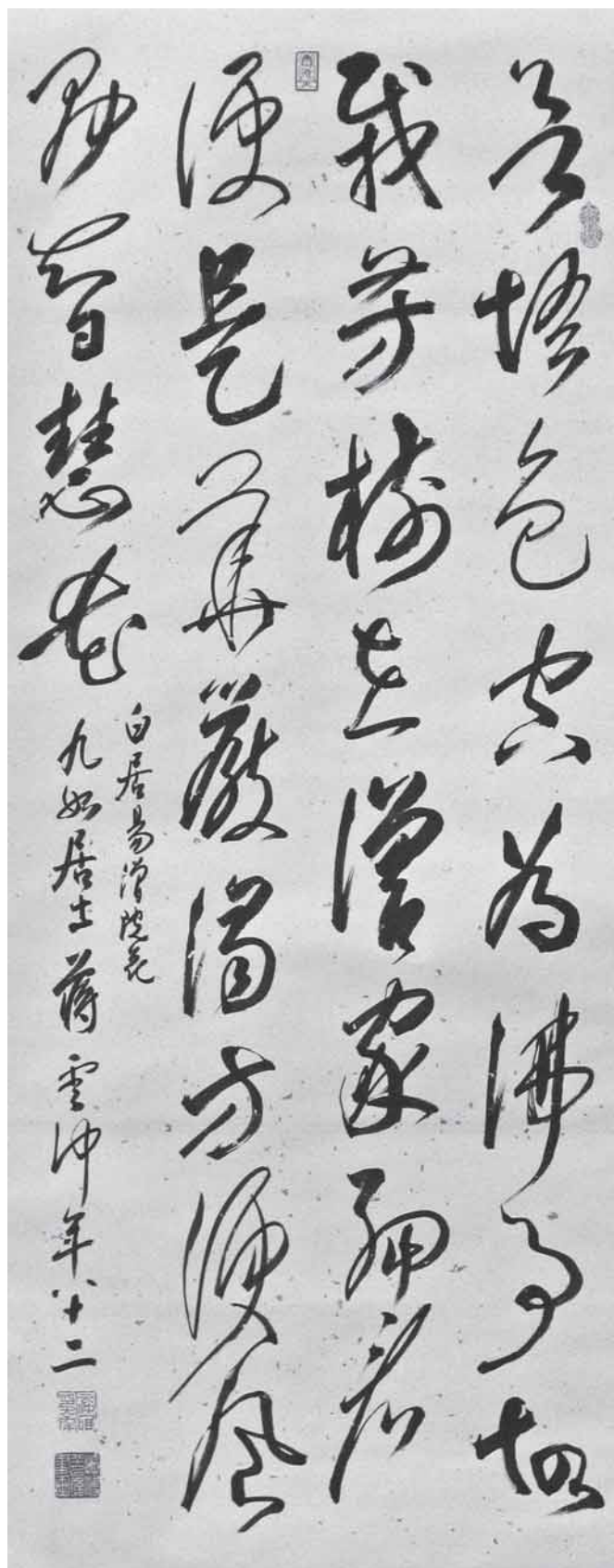
Au sein de ce foisonnement créatif contemporain, la céramique fut toujours une des préoccupations majeures de Germaine Faider-Feytmans. Si elle n'eut pas l'occasion de développer à Mariemont une section entièrement vouée à la céramique contemporaine, elle manifesta sans cesse un grand intérêt pour tout ce qui pouvait mettre alors en valeur cette discipline. Ainsi, en octobre 1959, elle présida le Comité exécutif d'une exposition intitulée *La céramique contemporaine* et présentée au Musée des Beaux-Arts d'Ostende.

Organisée sous le patronage du Ministère de l'Instruction publique et sous les auspices de l'Académie internationale de la Céramique de Genève, cette vaste exposition rassembla des œuvres de créateurs provenant du monde entier. Parmi les artistes belges sélectionnés, figuraient des céramistes essentiels comme Pierre Caille, Simon du Chastel, Antoine de Vinck, Ernest D'Hossche, Carmen Dionyse, Antonio Lampecco ou Octave Landuyt. Dans l'introduction du catalogue, où elle fait preuve d'un grand discernement, Germaine Faider-Feytmans écrit : « Au prix d'efforts constants et de l'apport inlassable de deux générations d'artistes, la céramique s'est libérée lentement des impératifs industriels qui l'enrobaient depuis plus d'un siècle et, grâce à la diversité des moyens techniques utilisés et à l'audace toujours accrue de ses créateurs, elle est devenue facteur d'expression majeure et permet à chaque artiste de trouver en elle un moyen de dépassement individuel et libre » ⁽⁵⁾.

À partir des années 1980, le souci d'introduire l'art contemporain dans les préoccupations scientifiques du Musée royal de Mariemont s'est largement amplifiée au sein des sections Arts d'Extrême-Orient, Arts industriels et décoratifs ou Livres précieux. Chacune de ces sections a ainsi mis au point un programme d'acquisitions et d'expositions de créations contemporaines. Aujourd'hui, le Musée de Mariemont apparaît grâce à cela comme une institution consacrée à la mise en valeur de toutes les époques de l'art, depuis la préhistoire jusqu'aux années les plus récentes. On découvre ainsi, en ce lieu muséal, aussi bien des témoignages du néolithique, des bronzes chinois archaïques ou des œuvres antiques gréco-romaines que des céladons actuels de Vincent Beague ou un service très postmoderne d'Aldo Rossi, des céramiques coréennes ou vietnamiennes contemporaines ou encore des livres d'artistes créés tout récemment par Daniel Buren, On Kawara ou Sol LeWitt...

Outre par des acquisitions de céramiques et de peintures asiatiques contemporaines, la section Arts d'Extrême-Orient s'est signalée par l'organisation de diverses expositions consacrées à des aspects très divers de la création d'aujourd'hui. Ainsi, par exemple, ont été présentées plusieurs expositions consacrées à la mise en valeur de l'art taïwanais actuel, que ce soit dans le domaine de la statuaire avec les sculptures de Wu Jung-Tzu dans son exposition de 1993 intitulée *Le Roman des Trois Royaumes* ⁽⁶⁾, ou encore, tout récemment, en 2006, avec la présentation des peintures de fleurs et des calligraphies des maîtres Chiang Yun-Chung et Hui Liu. Par ailleurs, de novembre 2000 à janvier 2001, le Musée des Beaux-Arts de Kaoshiung a également proposé à Mariemont une exposition consacrée à la calligraphie chinoise contemporaine intitulée *Sonorité silencieuse – Image sans forme* ⁽⁷⁾.

Célèbre surtout par son exceptionnelle collection de porcelaines de Tournai du XVIII^e siècle, la section *Arts industriels et décoratifs* s'est orientée, depuis les années 1980 également, vers un élargissement de ses centres d'intérêt à la production céramique contemporaine. Dès 1986, une importante exposition est consacrée à une rétrospective de l'œuvre du céramiste Antoine de Vinck (1924-1992). Dans l'introduction au catalogue de cette exposition, Mireille Jottrand, alors conservatrice de la section, écrivait ceci : « Mariemont, lieu privilégié de rencontre, recèle dans ses collections si riches de quoi illustrer, tant pour l'Orient que pour l'Occident, de multiples chapitres de l'histoire de la céramique à... 'presque' nos



Chiang YUN-CHUNG, calligraphie en style cursif, 1982, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

jours, devrait-on dire. En effet, étrangement, alors que le Japon peut s'enorgueillir d'un chef-d'œuvre de Shoji Hamada, du côté européen, aucun témoignage du renouveau de notre siècle et a fortiori de la céramique d'aujourd'hui, n'y est conservé. Lacune importante, pour ne pas dire inacceptable, qu'il apparaît urgent de combler. En accueillant Antoine de Vinck, le Musée de Mariemont franchit donc une nouvelle étape vers l'art de notre temps : dans son cadre contemporain, il révèle, enfin, l'œuvre céramique d'un de nos artistes qui, sans renier la tradition, nous plonge dans la modernité »⁽⁸⁾.

Dans le sillage de cette exposition consacrée à Antoine de Vinck, plusieurs pièces de l'artiste furent reçues ou achetées par le musée : notamment un masque aux formes très stylisées et trois sculptures intitulées *Stèle*, *Chef III* et *Atlante*. Influencé par le céramiste anglais Bernard Leach, mais aussi élève de Pierre Caille et d'Oscar Jespers à La Cambre, Antoine de Vinck est considéré par certains comme le plus important céramiste belge de la deuxième moitié du XX^e siècle. Son art témoigne d'une volonté de synthèse formelle entre Orient et Occident et d'une dimension contemplative nourrie par un parcours autant philosophique qu'artistique.

Plusieurs expositions consacrées à la création contemporaine dans le domaine de la céramique occidentale ont été récemment organisées par la section Arts industriels et décoratifs. En 2005, fut ainsi présentée une importante exposition intitulée *D'immatériels lendemains. Porcelaines de Tournai – Porcelaines d'aujourd'hui*⁽⁹⁾. À cette occasion, le hall d'entrée et le deuxième étage du musée étaient entièrement occupés par des porcelaines contemporaines créées par des artistes comme Ruth Amstutz, Maria Bofill, Marek Cecula, Wim Delvoye, Jim Dine, Roberto Matta, Anne et Patrick Poirier, Aldo Rossi, Cindy Sherman, Wieiki Somers ou encore la Belge Lucile Soufflet. Quant à Louise Bourgeois, elle était représentée au sein de cette exposition par une œuvre exceptionnelle : *Nature's Study* (1996), sorte de sphinge aux triples mamelles de près d'un mètre de hauteur et entièrement dorée. À la suite de cette exposition, plusieurs acquisitions furent réalisées : par exemple, un service d'Aldo Rossi baptisé *Il Faro* et réalisé pour Rosenthal en 1992, un service à café de Matteo Thun dénommé *Fantasia* et édité par Arzberg ou encore une grande théière de Wieiki Somers, *High Tea Pot*, que Ludovic Recchia décrit en ces termes : « Iconoclaste, cet objet purement dadaïste nous détourne radicalement de la vision traditionnelle de l'objet utilitaire. Avec une peau de ragondin (un rongeur d'Amérique du Sud) comme 'garde chaud', l'œuvre nous plonge dans une atmosphère macabre. Il s'offre à nous comme un témoignage de l'univers contemporain perçu ici dans sa décadence extrême »⁽¹⁰⁾.

C'est aussi vers le milieu des années 1980 que l'art contemporain est devenu à Mariemont une des préoccupations majeures de la section Livres précieux, et cela autant au niveau des acquisitions que des expositions. En 1986, s'ouvre ainsi au musée une exposition intitulée *D'un livre l'autre* et sous-titrée *Les jeux entre l'art et le livre*⁽¹¹⁾. Conçue comme une confrontation entre livres de la Belle Époque (le moment où vécut Raoul Warocqué) et créations contemporaines, cette manifestation proposait donc aussi bien des œuvres issues de la presse privée de Max Elskamp, des ouvrages édités par Edmond Deman ou des reliures exécutées par Charles de Samblanx et Jacques Weckesser que des créations réalisées



Matteo THUN, Service à café *Fantasia*. 1989. Porcelaine dure ; édité par Arzberg, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.



Wieki SOMERS, *High Tea Pot*. 2004. Porcelaine et fourrure de ragondin, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

par des artistes contemporains comme Pierre Alechinsky, Pol Bury, Philippe Deboulle, Jo Delahaut, Christian Dotremont, Anne Goy, Jacques Lennep, Gustave Marchoul, Bernard Villers ou encore des livres édités par Le Daily-Bul, La Pierre d'Alun ou Yellow Now. Dans le domaine du livre contemporain, l'exposition entendait présenter tous les types de rencontres possibles entre l'art et le livre : livres illustrés à caractère bibliophilique, reliures, livres issus de presses privées, livres d'artiste, livres-objets, voire installations. L'avant-propos du catalogue affirmait d'ailleurs sans ambages : « Le Musée de Mariemont ne pouvait demeurer insensible aux perspectives nouvelles qu'ouvrent à la bibliophilie le livre dit 'd'artiste' et le livre-objet, dont l'émergence caractérise la dernière décennie. D'où l'idée d'une exposition où seraient confrontées bibliophilie traditionnelle et expériences actuelles dans les jeux séculaires entre l'art et le livre... L'exposition *D'un livre l'autre* est donc une suite de variations sur le livre, dans l'acception la plus large – que d'aucuns trouveront peut-être trop large – de ce mot, pour autant qu'il soit ou devienne création plastique originale d'un artiste ou d'un artisan » ⁽¹²⁾.



Jo DELAHAUT, reliures sur Pierre LECUIRE, *Le livre des livres, I et II*. Paris : Pierre Lecuire, 1974 et 1982. Exécution (1986) : Hedwige Gendebien ; dorure : Anne Thimmesch, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

Dans le cadre de l'exposition, furent aussi organisés deux débats, l'un réunissant les membres du comité scientifique de l'exposition, l'autre instaurant un dialogue, ou plutôt une confrontation, entre partisans de la stricte bibliophilie et défenseurs d'un livre d'artiste alors émergent. Le premier fut publié dans le catalogue de l'exposition lui-même. Intitulé *Cette conversation du 15*, il mettait en lumière les difficultés d'interprétation surgissant au sein de ce foisonnement créatif inspiré par les rencontres contemporaines entre l'art et le livre. Un

des participants à la conversation, André Balthazar, affirmait ainsi : « C'est évidemment un sujet très vaste qu'il est difficile de saisir : on se sent en état de vertige. Redéfinir le livre ? Ne soyons pas téméraires... » ⁽¹³⁾. D'autres mettaient en garde, comme Pascal de Sadeleer : « Les artistes se sont emparés du livre, le dernier domaine. Ils n'en font plus le support littéraire mais le prétexte à tout ce que l'on veut et ils s'introduisent, ce qui est capital, dans le champ non plus statique de la bibliothèque, mais dans le champ spatial, c'est-à-dire en visant davantage à la sculpture, objet de voyeurisme, avec laquelle on jouera, objet ludique... À mon sens, il y a une certaine déviation qui est peut-être riche par son éclatement et sa remise en cause ; mais, vis-à-vis du support qu'il représentait, il y a une certaine perversion sur laquelle il faudra s'interroger » ⁽¹⁴⁾.

Le second débat organisé dans le cadre de l'exposition *D'un livre l'autre* réunit en janvier 1987, autour d'Ignace Vandevivere, modérateur et professeur à l'Université de Louvain, quatre personnalités du livre : Anne Moeglin-Delcroix, spécialiste française du livre d'artiste – elle venait d'organiser en 1985 au Centre Pompidou une exposition pionnière sur le livre d'artiste ⁽¹⁵⁾ –, Guy Schraenen, éditeur, fondateur de l'*Archive for Small Press and Communication* à Anvers ⁽¹⁶⁾ et commissaire d'expositions internationales sur le livre d'artiste, Léon Wuidar, peintre, spécialiste de l'intégration et par ailleurs auteur de nombreuses maquettes de reliure, ainsi que Jean Viardot, libraire parisien et historien de la bibliophilie. L'enregistrement du débat fut publié dans un ouvrage édité à l'issue de l'exposition et intitulé tout simplement *L'art et le livre* ⁽¹⁷⁾. Ignace Vandevivere ouvrait le débat en affirmant notamment : « [L'exposition *D'un livre l'autre*] est un événement important pour l'art contemporain puisqu'il trouve, par l'intermédiaire du livre, un nouveau lieu par rapport auquel il devra aussi se confronter... » ⁽¹⁸⁾.

Âprement critiquée par certains, défendue avec vigueur par d'autres, l'exposition laissa peu de visiteurs indifférents. Par ailleurs, après avoir été présentée à Mariemont, elle fut aussi montrée en Belgique à Mons, au Musée des Beaux-Arts, et à Liège, au Musée de l'Art wallon. L'exposition fut aussi présentée à l'étranger : en Pologne, à la Bibliothèque nationale de Varsovie et au Musée national de Wrocław, en Hollande, à la Bibliothèque royale de La Haye, et, en Ecosse, à la Bibliothèque nationale d'Édimbourg.

Une autre exposition importante concernant le livre et l'art contemporain fut présentée à Mariemont dix ans plus tard, en 1996. Mise sur pied par Guy Schraenen qui, entre-temps, était devenu conseiller du Musée de Mariemont pour l'acquisition de livres d'artistes internationaux, elle s'intitulait, en souvenir de la première manifestation, *D'une œuvre l'autre* ⁽¹⁹⁾. Cette fois, il ne s'agissait plus d'un dialogue entre deux époques, mais d'une mise en valeur des livres d'artistes à travers l'œuvre de dix créateurs belges et internationaux : Christian Boltanski, Daniel Buren, James Lee Byars, Mirtha Dermisache, Peter Downsbrough, Sol LeWitt, Richard Long, Jacques Louis Nyst, Dieter Roth et Bernard Villers. Dans l'introduction au catalogue, Guy Schraenen insistait sur la particularité du livre d'artiste en affirmant : « Le livre n'est plus le contenant d'informations, de dessins, de reproductions, de photos. L'artiste plasticien n'est plus l'illustrateur du livre, il ne partage plus le livre avec un poète ou un écrivain. Il devient le créateur du livre à part entière. Le livre devient une œuvre

d'art tout comme une sculpture, une peinture ou une gravure. Cette diversité artistique est l'essence de la collection de 'livres d'artistes' de Mariemont »⁽²⁰⁾. Guy Schraenen fit par ailleurs du catalogue de l'exposition un véritable livre d'artiste puisqu'il y introduisit, au fil des pages, des créations originales de Daniel Buren, Peter Downsbrough et Bernard Villers.



Couverture du catalogue de l'exposition *D'une œuvre l'autre* présentée en 1996 au Musée royal de Mariemont. Commissariat : Guy Schraenen, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.



Daniel BUREN, intervention dans le catalogue de l'exposition *D'une œuvre l'autre* présentée en 1996 au Musée royal de Mariemont, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

L'année 2000 fut aussi une année importante pour le livre à Mariemont. C'est en effet à ce moment que s'ouvrit une troisième exposition d'envergure consacrée aux multiples rencontres entre l'art et le livre. Intitulée cette fois *Féerie pour un autre livre*, elle fut organisée en collaboration étroite avec le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée de La Louvière, dirigé par Catherine de Braekeleer⁽²¹⁾. Les livres, reliures et installations étaient ainsi présentés sur les deux sites muséaux et regroupaient les créations de centaines d'artistes issus de la Communauté française de Belgique. Parmi eux figuraient des artistes désormais réputés comme Pierre Alechinsky, Gabriel Belgeonne, Jacques Charlier, Patrick Corillon, Denmark, Michel François, Anne Goy, Marin Kasimir, Bernard Villers mais aussi nombre d'autres dont certains, à peine sortis des écoles d'art, proposaient des travaux souvent fort justes et pertinents. Lors du vernissage, furent organisées deux performances liées au thème du livre. L'une, exécutée par le groupe des Éditions de l'Heure de Ghislain Olivier, se centra sur une présentation très personnalisée des différents volumes des éditions grâce à des « présentoirs mobiles » constitués de vestes couvertes de livres et portées de manière très démonstrative par les auteurs eux-mêmes. L'autre performance, individuelle celle-ci, fut l'œuvre d'un artiste alors établi à Liège : Sila Blume. Au cours de son action très symboliquement appelée *Autobiographische Schwierigkeiten*, l'artiste construisit un énorme livre où il introduisit à grands efforts des éléments métaphoriques évocateurs de ses difficultés existentielles. Une vidéo fut réalisée alors au départ de ces deux performances.

Outre ces trois manifestations majeures, bien d'autres expositions ont illustré à Mariemont, depuis les années 1980, le thème des jeux entre l'art et le livre. Il serait fastidieux de les citer toutes, qu'elles aient été soit des présentations d'ensembles, soit des expositions monographiques. On pourrait mentionner toutefois deux expositions très significatives ayant mis en valeur la reliure. L'une, intitulée *Containers for Intragrammes*, présentée en 1998, réunissait les travaux expérimentaux d'une vingtaine de relieurs issus de partout dans le monde et décidés à élargir la pratique bibliophilique par des recherches inédites sur les formes et les matières⁽²²⁾. La seconde, organisée l'année suivante et appelée *AIR neuf à Mariemont*, présentait un très grand nombre de créations réalisées par des relieurs faisant alors partie de l'association internationale de reliure AIR neuf, malheureusement aujourd'hui dissoute⁽²³⁾. La particularité attachante de cette exposition était qu'elle proposait un dialogue entre les reliures et les œuvres anciennes du musée. Ainsi, un bronze archaïque chinois se confrontait par exemple à une reliure mosaïquée de Christine Giard, des idoles cycladiques voisinaient avec des couvertures en parchemin de Carmencho Arregui tandis que la Japonaise Keiko Fuji présentait une reliure en peau de veau évoquant les vases grecs antiques par ses formes et ses couleurs.

Parmi les expositions monographiques, deux se sont distinguées par l'ampleur du projet. L'une, consacrée au peintre Thorsten Baensch et à ses éditions *Bartleby & Co*, occupa en 2004 l'ensemble du rez-de-chaussée du musée⁽²⁴⁾. L'exposition, mise en place par l'artiste lui-même, était en quelque sorte un *Gesamtkunstwerk* réunissant peintures, livres, mais aussi vidéos et installations. L'année suivante, en 2005, Denmark investissait l'intégralité du musée avec ses créations



Espèce d'image. Texte de Philippe BERTELS ; photographies et sculpture de Michel FRANÇOIS. Bruxelles, Éditions Camomille (Camille von Scholz), 1989, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.



Vue d'ensemble de l'exposition *Bartleby & Co. Editions – Livres d'artistes – Dessins – Peintures – Films*. Un projet de Thorsten Baensch présentée en 2004 au Musée royal de Mariemont, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

Ghislain OLIVIER et Janis DIZAIS, *Présentoirs mobiles*. Performance réalisée en 2000 par les Éditions de l'Heure dans le cadre de l'exposition *Féerie pour un autre livre*, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

plastiques réalisées comme une suite complexe de variations sur le thème du livre, de l'imprimé et de l'archive⁽²⁵⁾. C'est précisément ce dernier élément qui servit de propos à un colloque international organisé à l'issue de l'exposition et intitulé *Art & Archives*⁽²⁶⁾. Par ailleurs, en 2002, le Musée de Mariemont invita également le Département Livre et Art conceptuel de la Hochschule für Kunst und Design (Burg Giebichenstein) de Halle an der Saale (Saxe Anhalt) à présenter ses travaux caractérisés par une très singulière volonté de concevoir le livre dans sa globalité⁽²⁷⁾. « Le champ d'action des étudiants de ce département est très vaste, précise le recteur de l'institution dans le catalogue⁽²⁸⁾, puisqu'ils se consacrent à la typographie, au graphisme, à la reliure, mais aussi à un travail artistique qui, allant bien au-delà de la simple fabrication d'un livre, s'apparente totalement à l'art conceptuel ou à la poésie visuelle ». En échange, le musée eut l'occasion d'aller présenter une grande partie de l'exposition *Féerie pour un autre livre* dans la ville allemande de Halle.

Au début de l'année 2007, le Musée de Mariemont eut aussi l'occasion d'exposer les œuvres de cinq créateurs de livres d'artistes lors d'une manifestation présentée dans la Galerie de la Réserve précieuse par le Centre national des Livres d'Artistes de Saint-Yrieix-la-Perche (Limoges). Faisant partie des collections du Centre, les œuvres étaient celles d'Herman de Vries, Jean-Claude Lefevre, Pascal Le Coq, Hans Waanders et Éric Watier. Très axée sur une vision conceptuelle de l'art, ces œuvres étaient présentées et commentées dans un catalogue important contenant par ailleurs, à l'initia-

tive du directeur du Centre des Livres d'Artistes, Didier Mathieu, une contribution originale de trois des artistes exposés⁽²⁹⁾.

En octobre 2007, s'ouvrira également à Mariemont une exposition destinée pour la première fois à mettre en valeur le travail d'éditeurs de livres d'artistes. Cette manifestation rendra ainsi hommage à ces passeurs d'œuvres et d'idées que sont ces spécialistes du livre chargés de produire et de diffuser les créations d'artistes. Il s'agira en cette occasion de quatre éditeurs actifs en Belgique : Dirk Imschoot, établi à Gand, Michèle Didier et Yves Gevaert, installés à Bruxelles et Guy Jungblut, fondateur des Éditions Yellow Now à Liège. L'intégralité de leur production sera exposée à Mariemont et sera accompagnée de divers documents et œuvres réalisés par des artistes aussi significatifs que Robert Barry, Lawrence Weiner, On Kawara, Daniel Buren, Rodney Graham ou les Belges Jan Vercruysse, Wim Delvoye, Jan Fabre, Jacques-Louis Nyst ou Jacques Lennep. Le catalogue, bilingue français-anglais, proposera également une contribution de A.A. Bronson, fondateur en 1969 du groupe canadien General Idea et actuellement directeur à New York de la librairie Printed Matter, spécialisée dans le livre d'artiste international. Cette exposition sera par ailleurs présentée à Saint-Yrieix-la-Perche dans le courant de l'été 2008.

Si les expositions organisées à Mariemont sur le thème du livre constituent une vaste part des activités consacrées à l'art contemporain dans cette institution hennuyère, il n'en de-



Installation d'une œuvre de Denmark dans le cadre de l'exposition *Denmark. Archives mortes* présentée en 2005 au Musée royal de Mariemont, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

meure pas moins, cependant, que les acquisitions réalisées en ce domaine, tant par don que par achat, fortifient également les relations désormais privilégiées entre le Musée de Mariemont et l'art de notre temps. De nombreux dons d'artistes ont ainsi permis de valoriser la collection de livres actuels, que ce soit par exemple ceux de Veronica Alarcon, Thorsten Baensch, Denmark, Eddy Devolder, Roger Dewint, Alain Géronnez, Aïda Kazarian, Pierre Lecuire, Yves Le Manach, Jacques Lennep, Ghislain Olivier, Monique Voz, Léon Wuidar pour ne citer que quelques-uns d'entre eux. Deux artistes ont fait don au musée de l'intégralité de leur création dans le domaine du livre : Gustave Marchoul et Jean-Luc Herman⁽³⁰⁾. Un éditeur de livres d'artistes, Yves Gevaert, a également donné récemment au musée une large part de sa production éditoriale, offrant ainsi des œuvres importantes de Rodney Graham, Stanley Brouwn ou Jan Vercruysse.

Par ailleurs, depuis les années 1980, de nombreux achats ont été effectués dans le domaine du livre contemporain. Deux buts essentiels ont été poursuivis à cet égard. Le premier a consisté à rassembler une importante collection de livres créés par des artistes issus de la Communauté française. Le choix de ces acquisitions a été fortement facilité par le fait que bien des livres ayant figuré dans les expositions essentielles ont été acquis. Ainsi, dès 1986, dans la foulée de l'exposition *D'un livre l'autre*, entraient à Mariemont aussi bien des reliures de Léon Wuidar et de Jo Delahaut que des livres illustrés de Pierre Alechinsky et Pol Bury, des livres d'artistes de Marcel Broodthaers ou Bernard Villers, des livres-objets d'Anne Goy et de Juliette Roussef ou des installations de Marie-Line Debliquy ou Philippe Deboulle. L'autre but poursuivi par le musée dans sa politique d'acquisition de livres contemporains est la constitution d'une collection de livres d'artistes produits par des artistes internationaux. Initiée par Guy Schraenen, on l'a vu, cette collection compte aujourd'hui des œuvres de créateurs comme Edward Ruscha, Christian Boltanski, Daniel Buren (*D'une impression l'autre*), James Lee Byars (*See it is the gift*), Sol LeWitt (une bonne part de sa création), Dieter Roth (œuvres quasi complètes), Hans Peter Feldmann, George Brecht, Richard Long, Hanne Darboven, Annette Messager, Stanley Brouwn... Récemment, le musée a acquis une œuvre magistrale d'On Kawara, *One Million Years*, éditée par Michèle Didier, et un travail essentiel de Daniel Buren consistant en un exemplaire de l'œuvre intitulée *Du velum au volume*.

Au sein du Musée de Mariemont, l'art contemporain est encore très présent dans ses relations avec le livre grâce aux nombreuses activités de L'Atelier du Livre, dirigé et animé depuis de longues années par Marie-Blanche Delattre, bibliothécaire au musée. Conçu comme un lieu très ouvert de rencontres entre maîtres chevronnés et stagiaires intéressés par les différentes disciplines du livre, L'Atelier propose cours et stages aussi bien de reliure que de gravure, de calligraphie ou de dorure. Au sein de L'Atelier, les propos sont loin d'être essentiellement techniques et font la part belle à des réflexions renouvelant la forme mais aussi le sens du livre dans ses rapports avec la nature hétérogène de l'art contemporain. Plusieurs expositions ont d'ailleurs mis en valeur les travaux réalisés par les participants à L'Atelier non seulement au Musée de Mariemont lui-même, mais aussi à Mons ou à Saint-Hubert par exemple. Par ailleurs, depuis quelques années, L'Atelier du Livre entretient d'étroits contacts avec le Service



James Lee BYARS, *See it is the Gift*. Mönchengladbach, Museumsverein, 1981 (livre rond constitué d'une seule page noire imprimée en or et d'une reliure en cuir rouge), Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

des Affaires culturelles de la Province de Luxembourg. Conjointement, ces deux institutions organisent non seulement des expositions, mais aussi des colloques où des personnalités importantes de l'art contemporain ont été invitées, comme par exemple Milos Cvah ou Patrick Corillon.



Détail de l'unique page du livre de James Lee Byars, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

La sculpture est évidemment une des expressions artistiques éminemment présentes à Mariemont. Organiser des expositions d'œuvres contemporaines de ce type dans le parc ou dans les salles du musée est donc chose naturelle. Ainsi, en 1990, une exposition intitulée *Monumental* présenta dans le parc un ensemble d'œuvres créées par des sculpteurs flamands parmi lesquels figuraient Guillaume Bijl, Mark Verstockett ou Rik Poot. Quelques années plus tard, en 1998, le Musée accueillait une exposition conçue par le Skulpturenmuseum Glaskasten de Marl (Rhénanie-Westphalie) et consacrée à la postérité d'Auguste Rodin. Parmi les œuvres présentées, se trouvaient des créations de Per Kirkeby, Willem De Kooning, Eugène Dodeigne, Alfred Hrdlicka, Mathias Goeritz ou encore Esther et Jochen Gerz, ces derniers étant représentés par leur célèbre projet du *Monument contre le fascisme* de Hambourg réalisé en 1986 ⁽³¹⁾.

Quelques autres manifestations organisées ponctuellement à Mariemont ont aussi introduit l'art contemporain au cœur des préoccupations du musée. Ainsi, en 1997 et 1998, quatre journées ont été consacrées à l'art vidéo. Intitulées *Art vidéo. Catastrophe et nativité*, ces manifestations ont été organisées notamment en collaboration avec les Éditions Yellow Now,

l'Université de Liège (plus particulièrement Marc-Emmanuel Mélon, Thierry Stevart et le Département des Arts et Sciences de la Communication) ainsi qu'avec l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège (représentée par Dominique Castronovo). Furent ainsi projetées à Mariemont des œuvres pionnières comme certains travaux de Nam June Paik, Bruce Nauman ou Jacques-Louis Nyst, mais aussi des recherches plus récentes comme des créations de Bill Viola, Johan Grimonprez, Hänzel & Gretzel ou encore Bériou. Par ailleurs, en mars 1999, fut organisée à Mariemont une journée consacrée à *Art et Internet*, en collaboration avec l'Université de Gand, représentée par Sandra Fauconnier et le centre De Waag, Society for Old and New Media, institution établie alors à Amsterdam et représentée à Mariemont par Patrice Riemens. Plusieurs interventions d'artistes avaient été programmées, notamment celles d'Olivier Auber (France), de Jodi (Belgique-Hollande) et de Colin Green (Angleterre).

À de nombreuses reprises également, le Musée de Mariemont a accueilli des expositions d'art contemporain organisées par d'autres institutions de la région avec lesquelles il entretient des relations fort étroites. Ainsi, les deux éditions des manifestations intitulées *Articulture* et organisées en 1985 et par l'École d'Horticulture de Mariemont en collaboration avec le



Vue d'ensemble de l'exposition de Johan Creten intitulée *Tour de forces* et présentée en 2007 au Musée royal de Mariemont, Musée royal de Mariemont, photo : Michel Lechien.

Ministère de la Communauté française ont profité du parc et de la drève de Mariemont comme lieu d'installation. Les œuvres présentées étaient créées en liaison directe avec la nature omniprésente aux abords du musée. En 1985, une trentaine d'artistes belges participaient au projet : notamment Edith Dekyndt, Nadine Fiévet, Pierre Hubert, Jean-Marie Mahieu ou Jean-Pierre Ransonnet. Deux ans plus tard, *Articulture* précisait ses projets et internationalisait son action en proposant les travaux d'artistes comme Guillaume Bijl, Hugo Duchateau, Jacques Lizène ou le groupe Tout, mais aussi comme Roberto Ollivero ou Bernard Pagès. En 1995, dans le parc et le musée, les responsables de l'École d'Horticulture organisaient une nouvelle exposition consacrée cette fois à la célébration d'un seul artiste : Arman⁽³²⁾.

En 2007, la Biennale ARTour a été organisée pour la sixième fois par le Centre culturel régional de la région du Centre (La Louvière). À de nombreuses reprises, le musée a accueilli dans son parc ou dans ses salles des artistes contemporains invités par les commissaires de la Biennale. Ainsi ont été présentées, au fil des années, des œuvres de Stephan Balkenhol, Pierre Courtois, Wim Delvoye, Jan Fabre ou encore Jean-Luc Parant. En 2003, la photographe allemande Candida Höfer proposait dans le cadre de la Biennale son ensemble de photographies grand format des douze versions des *Bourgeois de Calais* d'Auguste Rodin qu'elle avait un an auparavant présenté à la Documenta 11 de Kassel. Dans ce cas précis, la liaison avec Mariemont était on ne peut plus claire. On se rappelle en effet que c'est en 1905 que Raoul Warocqué avait acheté à Rodin lui-même la quatrième fonte de ses *Bourgeois*. En 2007, à l'initiative de Ludovic Recchia, une vaste exposition consacrée au céramiste belge Johan Creten a donné un sens tout particulier à la participation de Mariemont à la Biennale ARTour. Investissant non seulement les principales salles du musée mais aussi le jardin d'hiver qui retrouvait ainsi un usage qu'il avait malheureusement perdu depuis longtemps, l'exposition intitulée *Tour de Forces* instituait un dialogue extraordinairement puissant et suggestif entre les sculptures anciennes de Mariemont et la statuaire en céramique éminemment poétique et mythologique de Johan Creten⁽³³⁾.

Lieu d'art contemporain désormais incontournable en Communauté française de Belgique, le Musée royal de Mariemont profite à ce titre de bien des atouts : une situation privilégiée au sein d'un parc exceptionnel planté d'arbres rares et séculaires, des collections multiples et variées où les créations anciennes peuvent entrer en un dialogue fructueux avec les œuvres contemporaines les plus récentes et, finalement, un bâtiment qui, s'il n'est plus aujourd'hui « contemporain », fait preuve, par sa modernité jadis résolument désirée par Roger Bastin, d'une volonté d'être en permanence au sein de l'actuel et du nouveau. C'est sans doute là aussi le sens qu'il faudrait donner à l'action de Raoul Warocqué, fondateur du Musée de Mariemont qui, épris d'humanisme classique et de savoir antique, a voulu aussi que son lieu de méditation artistique et de rassemblement de ses collections fût aussi bien temple de la tradition que laboratoire du présent. En témoignent suffisamment à ce propos la présence contiguë des *Bourgeois de Calais*, chef-d'œuvre d'art contemporain acquis par Raoul, et de l'*Arès Somzée*, pièce maîtresse de la sculpture antique achetée par ce même grand amoureux de l'art.

NOTES

- (1) À propos de Raoul Warocqué, voir VAN DEN EYNDE, Maurice, *Exposition Raoul Warocqué, 1870-1917*, Morlanwelz, Musée de Mariemont, 1967 ; VAN DEN EYNDE, Maurice, *Raoul Warocqué, seigneur de Mariemont*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1970 ; VAN DEN EYNDE, Maurice, *La vie quotidienne de grands bourgeois au XIX^e siècle. Les Warocqué*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1989. À propos du Musée royal de Mariemont, voir DONNAY, Guy, *Le Musée royal de Mariemont*, Bruxelles, 1987 (*Musea Nostra*, n° 5).
- (2) Voir FOULON, Pierre-Jean, *Mariemont et les Bourgeois de Calais*, dans *Auguste Rodin. Les Bourgeois de Calais. Postérité et filiations*, catalogue d'une exposition au Skulpturenmuseum Glaskasten de Marl et au Musée royal de Mariemont, [Ostfildern], Gerd Hatje, 1997.
- (3) Voir FOULON, Pierre-Jean, *Évocation de l'œuvre de Félicien Rops. Dessins, gravures, lithographies*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1984 ; FOULON, Pierre-Jean, *Raoul Warocqué (1870-1917) collectionneur de livres illustrés français contemporains*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1991, p. 12-17.
- (4) Voir *Charles De Samblanx et Jacques Weckesser*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1992 ; BRUYNSEELS, Bénédicte, *Reliures Art nouveau*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2003.
- (5) FAIDER-FEYTMANS, Germaine, *Avant-propos*, dans *La céramique contemporaine*, catalogue d'exposition, juillet-octobre 1959, Ostende, Musée des Beaux-Arts, 1959, p. 5.
- (6) NOPPE, Catherine, *Les Trois Royaumes et autres sculptures de Wu Jung-tzu*, catalogue d'exposition, Musée royal de Mariemont, 1993.
- (7) *Sonorité silencieuse. Image sans forme. Calligraphies contemporaines du Musée des Beaux-Arts de Kaohsiung*, catalogue d'exposition au Musée des Beaux-Arts de Kaohsiung et au Musée royal de Mariemont, Kaohsiung, Musée des Beaux-Arts, 2000.
- (8) Antoine de Vinck, *œuvre céramique*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1986, p. 9.
- (9) RECCHIA, Ludovic, *D'immatériels lendemains. Cinquante porcelaines du Musée royal de Mariemont*, Liège, Éditions du Perron, 2005.
- (10) RECCHIA, Ludovic, *Arts céramiques contemporains. Présentation des collections, décembre 2005 à mars 2006*, feuillet pour le visiteur, Musée royal de Mariemont, 2005, p. 1.
- (11) *D'un livre l'autre. Les jeux entre l'art et le livre*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1986.
- (12) *Op. cit.*, p. 10.
- (13) *Op. cit.*, p. 95.
- (14) *Op. cit.*, p. 111.
- (15) MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Livres d'artistes*, Paris, Herscher et Centre Georges Pompidou, 1985.
- (16) Sur l'ASPC, voir Guy Schraenen *collectionneurs (fragment)*, catalogue d'exposition, Saint-Yrieix-la-Perche, Pays-Paysage, 1995.
- (17) *L'art et le livre*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1988.
- (18) *Idem*, p. 43.
- (19) SCHRAENEN, Guy, *D'une œuvre l'autre. Le livre d'artiste dans l'art contemporain*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1996.
- (20) *Op. cit.*, p. 7.
- (21) *Féerie pour un autre livre. Créations dans le domaine de l'art et du livre en Communauté française de Belgique entre 1985 et 2000*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2000.
- (22) *Containers for Intragrammes. Collection internationale de reliures expérimentales*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1998.
- (23) *AIR neuf à Mariemont. Livres d'artistes et reliures de création*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 1999.
- (24) Bartleby & Co. 1995-2004. *Un projet éditorial de Thorsten Baensch*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2004.
- (25) Voir *Denmark. Archives mortes*, Gand, Toohcsmi Uitgevers, 2005.
- (26) *Art et archives*, dans *Cahiers de Mariemont*, n° 35, 2007, revue scientifique annuelle du Musée royal de Mariemont.
- (27) *Le livre médiateur. Travaux du département « Livre et art conceptuel »*, catalogue d'exposition, Halle an der Saale, Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design, 2002.
- (28) *Op. cit.*, p. 7.
- (29) herman de vries, lefevre jean-claude, oxo – pascal le coq, hans waanders, éric watier. coll. centre des livres d'artistes saint-yrieix-la-perche, catalogue d'exposition, Saint-Yrieix-la-Perche, Centre des livres d'artistes, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2007.
- (30) Jean-Luc Herman. *Couleurs poétiques*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2006.
- (31) Voir note 2.
- (32) *Arman*, catalogue d'exposition au Musée royal de Mariemont et dans le Potager des Ecoles techniques et horticoles provinciales de Mariemont-Chapelle, Charleroi, Galerie Pascal Retelet, 1995.
- (33) *Johan Creten. Tour de forces*, catalogue d'exposition, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2007.

Un naïf au musée

J'éprouve une vive prédilection pour les musées des villes de la province française. Certes, les collections qu'on y présente ne peuvent se comparer avec celles du Louvre ou même des Beaux-Arts de Lyon. On y peut cependant faire de réjouissantes découvertes, comme le *Saint Sébastien et Sainte Apolline* du Pérugin (1445-1523) à Grenoble, ou, dans le même lieu, *Le bain*, de Tony Robert Fleury (1837-1912), mais je dois convenir d'un goût assez prononcé pour le pompier. Ou encore, à Strasbourg, de Simon Vouet (1590-1649), *Loth et ses filles*, éloquent illustration de l'inceste. Et je pourrai encore ajouter, à Caen, un *Vénus et Adonis* de Cornelisz van Haarlem (1562-1638), avec son héroïne d'un embonpoint tout hollandais. Le plus souvent, ces musées sont vides de visiteurs, à l'exception, parfois, d'enfants des écoles se tenant bien sages, assis en tailleur autour d'une spécialiste leur déchiffrant les œuvres mises à la disposition de leurs yeux. Au Musée d'Orsay, j'ai aussi vu, mais alors perdu au sein d'un public nombreux, un groupe de lycéennes japonaises en uniforme (ah ! ces jupes courtes et ces socquettes blanches) réunis cette fois debout autour d'une de ces exégètes leur dévoilant (?) les secrets de l'*Origine du monde*. J'ai regretté de ne pas connaître le japonais. Aucune de ces demoiselles, parmi lesquelles s'en trouvaient peut-être quelques-unes à faire le commerce de leurs petites culottes, n'avait l'air offusqué. Je me suis dit qu'elles connaissaient aussi les photos d'Araki, celles qui, au Musée de la Photo de Charleroi, ont provoqué il y a peu chez les grenouilles de bénitier locales quelques émois clochermerlesques.

Revenons aux musées de province : l'on y peut découvrir à son aise, s'attarder devant les tableaux qui vous attirent le plus (le *Rolla* de Gerveix, aux Beaux-Arts de Bordeaux, par exemple), revenir sur ses pas sans devoir remonter des hordes compactes qui transforment la visite en un douloureux parcours d'obstacles ou chemin du combattant. On se sent enveloppé par l'art, on retrouve une âme d'amateur au sens premier du mot, de celui qui aime. Peu importe qu'on n'ait pas alors affaire à des chefs-d'œuvre. Ceux-ci ne sont le plus souvent accessibles que dans les livres : à n'importe quel moment de l'année, une garde compacte de touristes est postée aux Offices devant la *Vénus d'Urbino*. Reste aussi la solution d'acheter des cartes postales aux boutiques des musées, ce dont ne se privent pas les visiteurs, à tel point qu'on a l'impression que certains ne viennent que dans cette intention, et se dispensent ainsi de visiter les salles.

Il existe toujours dans ces musées une section « d'art moderne », où l'on trouvera bien un Léger ou un Delaunay ou des œuvres de certains de leurs épigones ou clones. Et aussi une section « d'art contemporain », qui ne laisse jamais d'aiguiser

ma perplexité. On y dégottera pêle-mêle des productions relevant de l'art conceptuel, du vidéo art ou du pop art, sans compter des compositions relevant d'une conception plus classique, qui me font souvent l'impression d'être des répétitions de choses déjà vues (mais il est vrai que les icônes illustrant la religion orthodoxe me font le même effet, tout autant que les mises en scène de la Nativité ou de la Crucifixion d'artistes italiens ou autres du Moyen Âge, comme on en voit accumulées à la *Pinacoteca* de Sienne). Ma perplexité se porte à la fois sur le choix des œuvres et sur leur inscription dans la durée muséale. On devine qu'un lieu de décision identifiable, proche du conservateur en chef, a opéré les choix dont je peux apprécier les résultats. « Apprécier », en l'occurrence, est un verbe discutable, car je m'en sens le plus souvent incapable, faute de repères solidement inscrits dans mon bagage culturel. Et pourtant, je fais des efforts, empreints de beaucoup de bonne volonté et d'un véritable désir de compréhension mâtiné d'une dose suffisante, à mes yeux, d'empathie. Je devine que les cimaises où l'on a accroché les œuvres du passé n'ont pu recueillir que ce qui était resté disponible dans diverses collections et dans les divers dons que l'État jacobin, avec une générosité soigneusement tenue en bride, a fait aux villes éloignées de Paris. Mais, pour ce qui est des œuvres d'aujourd'hui, comment les choses se sont-elles passées ?



Claude Javeau.

Je crois deviner que certains de leurs auteurs sont locaux, mais n'y en aurait-il point d'autres ? Le musée jouerait aussi, dans des villes où les galeries n'abondent pas, le rôle de ce genre de lieu. Mais alors les expositions devraient être de courte durée, ce qui ne semble pas toujours le cas, sauf dans les espaces expressément destinés à des « expositions temporaires ». Ma perplexité se prolonge par une réflexion sur la nature même de l'institution muséale. Dans ma candeur de profane (qui ne demande pourtant qu'à ne pas mourir idiot !), qui dit « musée » dit entreprise de conservation (son responsable, du reste, est revêtu du titre de conservateur) de choses qui appartiennent à tout le moins à un passé suffisant. Se faire renvoyer au musée, pour ses idées ou ses comportements, c'est se voir reléguer à autrefois (on dit de nos jours, et à tout propos, qu'on est devenu « ringard »). Les dictionnaires que j'ai consultés soulignent l'intérêt historique des collections présentées dans les musées, qu'il s'agisse de peintures, d'instruments scientifiques, de dinosaures ou de pipes en terre. Mais quand l'histoire est encore toute fraîche, comme la peinture de même qualification ? Musée contemporain ne serait-il pas une espèce d'oxymore ?

Je me doute du caractère peu original de ces réflexions, mais leur banalité les rend-elles moins pertinentes ? Jadis, les œuvres fraîchement pondues étaient rassemblées dans des salons tenus annuellement sur la base d'une sélection opérée par un jury officiel. L'expérience montre que les œuvres exposées dans les salons se retrouvent rarement dans les musées qui ont plutôt eu tendance à s'alimenter dans les travaux refusés. Le Musée d'Orsay est une éloquente illustration de cette tendance. Mais si la section contemporaine des musées n'est que l'équivalent des salons d'hier, qui prouvera que ce qu'on y montre n'est pas appelé à subir le même sort que les croûtes fièrement exhibées dans les salons, dont toute trace a dû se perdre depuis longtemps, à quelques rares exceptions près ? Dès lors, leur conférer l'honneur de la

consécration muséale, n'est-ce pas officialiser une usurpation ?

Je me suis posé ce genre de questions au Musée des Beaux-Arts de Nantes, dont j'ai célébré ailleurs la beauté du grand escalier ⁽¹⁾. Je me suis demandé comment les générations à venir jugeraient les œuvres dites contemporaines, et dont les raisons du choix m'échappaient tout à fait, qui y étaient montrées. Procéderait-on de temps en temps à de grands chambardements, des révisions qui ne seraient pas toujours nécessairement déchirantes ? Après tout, le contemporain, paradoxalement, ne cesse jamais de s'écouler dans le temps, tout en y constituant un espèce de point fixe. À moins qu'il ne faille voir dans ces collections que l'aveu des impasses dans lesquelles semble s'être aventuré l'art d'aujourd'hui, des rassemblements d'échecs en quelque sorte. On se rappellera que les nazis avaient mis sur pied des expositions d'art honteusement qualifié de « dégénéré ». Peut-on voir dans les sections contemporaines des musées, surtout de ceux de province (mais ceux des capitales ne devraient pas échapper à ce genre de questionnement), des expositions d'art qu'on ne peut dire autre que non qualifié, car non qualifiable autrement que de contemporain, ce qu'il ne peut évidemment rester indéfiniment. Mon intention n'est évidemment pas d'invoquer une comparaison avec les entreprises de la bande du Dr Goebbels, mais de souligner que l'art d'aujourd'hui est redevable de bien des jugements, et que la question de savoir comment se débrouilleront les générations à venir reste, en l'occurrence, en suspens.

NOTE

⁽¹⁾ *Mourir à Nantes*, dans *L'Esprit des villes*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2006.

Henry Bounameaux : « Il faut distinguer les collectionneurs des acheteurs »

Président de la Chambre belge des experts en œuvres d'art depuis 2006 et directeur d'un cabinet d'expertise qui porte son nom, Henry Bounameaux est également le co-auteur de *Contemporary Art in Belgium*, ouvrage consacré à l'art contemporain en Belgique et publié annuellement depuis 2005. À la faveur d'une réelle expérience de terrain, cet universitaire pose un regard plutôt bienveillant sur un marché où vivent et luttent marchands, commissaires-priseurs, acheteurs et collectionneurs. Quand le pessimisme est de règle, son discours se veut plutôt optimiste...

Julie Bawin : À l'heure actuelle, les ventes d'art contemporain semblent générer un produit proche, sinon plus élevé, que celui des ventes d'art moderne ou d'art ancien. Comment expliquez-vous cette situation ?

Henry Bounameaux : En fait, je pense qu'il faut déjà essayer de s'entendre sur l'expression « art contemporain », car, contrairement à ce que l'on pense, les œuvres qui génèrent des montants particulièrement élevés ne concernent pas vraiment l'art tel qu'il se produit actuellement. Les artistes qui dopent les ventes publiques appartiennent surtout aux mouvements de l'après-guerre américain, comme Rothko, Warhol ou Lichtenstein.

Les prix atteints par les œuvres d'artistes comme Damien Hirst ou Jeff Koons ne seraient donc que des exceptions confirmant la règle ?

Jeff Koons est né en 1955 et son travail est montré dans les galeries depuis le début des années 1980. Ce n'est donc pas un jeune artiste pour moi. En revanche, je suis d'accord avec le fait que l'art contemporain est devenu un phénomène de mode qui alimente, depuis une quinzaine d'années, une clientèle de plus en plus large.

Quelle est donc cette « clientèle » de l'art contemporain ?

Il y a, selon moi, deux grandes sortes de « clients ». Le premier est le collectionneur dans le sens le plus traditionnel du terme. C'est celui qui achète avec discernement de l'art contemporain parce que celui-ci correspond à ses goûts et ses aspirations. Le deuxième, l'acheteur, est celui qui spéculé sur l'art contemporain comme s'il s'agissait de devises ou de taux obligataires. Il n'est pas mû par « l'amour de l'art », mais par le désir d'investir. Évidemment, parmi ces acheteurs, l'on peut distinguer plusieurs catégories. Certains ont un regard, ou apprennent à en avoir un. D'autres, en revanche, évoluent davantage dans un esprit de compétition. Ils achètent de nouvelles signatures dans le seul objectif de les revendre lorsque leur cote sera au plus haut. Enfin, il y a aussi l'acheteur qui se tourne vers l'art contemporain parce qu'il est

à la mode. L'ambition est dès lors très claire : acquérir des œuvres d'artistes « tendance » pour se conformer à une image de jeune collectionneur dynamique.

Dans quelle catégorie placez-vous des « mégacollectionneurs » comme l'homme d'affaires français François Pinault ou le publicitaire britannique Charles Saatchi, tenu pour un arbitre du goût en matière d'art contemporain ?

Je ne les connais pas personnellement. Il est donc très difficile d'émettre un jugement sur leurs intentions. Vous savez, ce que je vais dire n'est peut-être pas très démagogique, mais je pense que l'on peut être tout à la fois homme d'affaires et amateur d'art. Les deux ne sont pas incompatibles.

Ne me dites pas que François Pinault est un simple homme d'affaire épris d'art contemporain ! C'est un puissant financier qui s'est tout de même offert, avec Christie's, l'un des opérateurs majeurs de la planète, sans parler de la Pointe de la Douane à Venise qui abritera bientôt son immense collection.

Je ne sais pas s'il joue le rôle si important qu'on veut bien lui reconnaître. Mais, à nouveau, je le répète, je ne connais pas ses motivations profondes... Je ne vais pas le fustiger pour le plaisir de le fustiger ! Ce serait trop facile.

Vous êtes néanmoins d'accord avec le fait que Christie's, dont il est le propriétaire depuis 1998, est l'épicentre du marché de l'art contemporain ?

L'art contemporain tourne en effet autour des deux multinationales que sont Christie's et Sotheby's.

Est-ce que ces deux firmes dominantes interviennent en tant que prescripteurs de goût ou misent-elles presque toujours sur des valeurs sûres ?

Les maisons de ventes sont plus « réactives » que « proactives ». Elles ne s'intéressent, en d'autres termes, qu'aux artistes qui jouissent déjà d'une réputation internationale, laquelle leur est généralement conférée par les acteurs culturels de l'art que sont les critiques, les galeristes et les conservateurs. Mais cela ne veut pas dire qu'elles ne jouent aucun rôle déterminant au niveau de l'évolution du marché. Le fait, par exemple, qu'une œuvre atteigne un prix record en vente publique influence sans conteste la cotation de son auteur sur le marché. En schématisant quelque peu les choses, on peut dire que la vente publique à son plus haut niveau est sur le marché ce qu'est la haute couture par rapport au prêt-à-porter ou la Formule 1 à l'industrie automobile. Très peu de gens y ont accès, mais tout le monde y prête attention.

Mais n'est-ce pas là justement le cœur du problème : le marché actuel n'est-il pas en train de pervertir la création artistique ? N'est-il pas en train de faire de l'art une valeur uniquement marchande, avec des artistes qui se voient embarqués dans un phénomène de reconnaissance effrénée tandis que d'autres peinent à trouver une galerie pour simplement montrer leur travail ?

Oui, le marché de l'art est extrêmement cruel, dans la mesure où le nombre d'artistes qui y accèdent est très limité par rapport au nombre d'artistes existants. Un autre problème, tout aussi important, est celui qui concerne les excès de rapport qualité-prix. C'est aberrant de voir des œuvres partir pour des prix qui donnent le vertige, tout simplement parce qu'elles sont le fait d'artistes qui, sur le moment, sont placés sous les projecteurs ou sont poussés par telle galerie en vue. En fait, ce que je regrette, c'est moins les prix audacieux qu'atteignent certaines œuvres, que l'investissement rapide sur des artistes qui ne sont pas forcément ceux qui laisseront une trace dans l'histoire. Fort heureusement, il existe des voies parallèles, marchés nationaux et régionaux, qui fonctionnent de manière moins structurée, mais qui permettent à des milliers d'artistes de se faire connaître.

Le marché n'existerait dès lors que pour lui-même, sorte d'énorme machinerie économique détachée de toute considération d'ordre artistique ?

Le marché de l'art contemporain fonctionne certes comme un marché financier où apparaissent des acheteurs pour qui l'œuvre en tant que telle peut avoir moins d'intérêt que son prix. Mais il ne s'agit pas là de l'unique tendance. Le marché continue d'être emprunté par de sérieux collectionneurs qui s'intéressent réellement à la création artistique. Et puis, vous savez, le marché n'agit pas sans la complicité, active ou non,

des critiques, des conservateurs, des musées. Médiation marchande (galeries, marchands, ventes publiques) et médiation non marchande (musées, critiques, commissaires d'expositions) constituent des réseaux connexes et parfaitement indissociables.

Et les foires, dans tout ça ?

Les grandes foires d'art contemporain constituent aujourd'hui l'un des principaux volets commerciaux de la diffusion internationale de l'art. En tant que structures d'accueil pour les galeries, elles sont devenues un lieu de concurrence intense entre les marchands. Ce qui a changé ces dernières années, c'est que ces foires – parmi lesquelles Art Basel, Art Basel Miami et Frieze – sont principalement fréquentées par les acheteurs qui y trouvent un moyen rapide de découvrir les dernières tendances du marché.

Craignez-vous une crise, plus ou moins proche, du marché de l'art contemporain ? Quel type d'événement pourrait précipiter une crise à l'échelle mondiale ?

Pour l'instant, je ne vois pas le marché de l'art contemporain aller dans cette direction. Il reste fort et il est impossible, à l'heure actuelle, de savoir quel type d'événement pourrait précipiter une crise à l'échelle mondiale. Bien sûr, rien ne monte indéfiniment. Il est donc possible qu'une baisse du marché survienne. Ce ne serait d'ailleurs pas nécessairement une mauvaise chose. Une crise pourrait en effet permettre un réajustement du marché: les acheteurs iront investir dans un autre secteur tandis que les « vrais » collectionneurs pourront continuer à acheter en n'étant plus obligés de payer le prix fort pour assouvir leur passion.

Propos recueillis à Bruxelles, le 31 mai 2007.

Docteur en histoire de l'art contemporain, Tristan Trémeau enseigne l'histoire et les théories de l'art et de l'exposition à l'Université de Paris 1-Sorbonne. Commissaire d'exposition et critique d'art, il est responsable des pages Reviews du magazine international d'art contemporain *Contrast-e* créé en 2007. Il publie régulièrement des articles, notamment dans *Journal of Visual Art Practice*, *La Part de l'Œil*, *Ligeia* et *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*.

trimeautristan@yahoo.fr

Chroniques d'une normalisation annoncée

À l'occasion d'un récent débat intitulé *L'art, une affaire de manager ?*, organisé par le quotidien français *Libération* à la Maison de la Culture de Grenoble, Jean-Jacques Aillagon – ancien ministre UMP de la Culture et de la Communication du gouvernement de Jean-Pierre Raffarin (2002-2004) – constatait ceci : « L'art est devenu, c'est l'un des grands effets de la démocratisation de la culture et de la sédimentation des actions publiques, un objet culturel qui participe singulièrement au développement de la société des loisirs dont il est parfois devenu un des pôles les plus attractifs » ⁽¹⁾. Ce constat vaut pour la France comme pour l'ensemble des pays riches et émergents. En témoignent la centaine de biennales d'art contemporain créées depuis 20 ans (de Lyon à Istanbul, de Cuba à Moscou) et l'exportation d'enseignes muséales prestigieuses (Guggenheim, Louvre) dans des villes qui recherchent un nouveau souffle économique [Bilbao, Lens ⁽²⁾] ou dans des territoires riches mais vides « d'objets culturels » attractifs (Abu Dhabi) ⁽³⁾. On peut aussi songer à la reprise du concept de la Nuit blanche parisienne dans de nombreuses villes (Bruxelles, Rome, Montréal, Toronto, Naples, Madrid, Tel-Aviv, Shanghai et même Gaza), comme à la multiplication des candidatures de villes désireuses d'obtenir le label de Capitale européenne de la Culture [à l'instar des candidatures pour des compétitions sportives ⁽⁴⁾]. Dans une vision concurrentielle du monde, l'augmentation du capital symbolique et

économique des villes est l'objectif principal de ces manifestations et du développement de ces institutions. À Lille, les édiles et élites locales sont ainsi très heureux d'avoir parié sur l'art comme force communicationnelle en devenant Capitale européenne de la Culture en 2004 : « nous avons gagné 15 ans de notoriété, toute l'Europe sait désormais que Lille est une ville qui compte » affirme Laurent Dréano, coordinateur général de Lille 2004 et, aujourd'hui, de Lille 3000, un programme qui prolonge depuis 2006 (*Bombaysers de Lille*) cette politique. « Les chefs d'entreprise de la région éprouvent cette notoriété quotidiennement et apprécient que l'on soit sorti de cette image grise » ajoute Bruno Bonduelle, président de la chambre de commerce de Lille ⁽⁵⁾.

Dans ces conditions, avance Aillagon, « on peut se demander si l'art conserve réellement sa capacité critique, quelle que soit la force apparente de la disponibilité protestataire des créateurs. Seraient-ils devenus les instruments même involontaires des stratégies de managers ? » ⁽⁶⁾. Qu'il exprime ce souci d'une perte de dimension critique de l'art en raison de son instrumentalisation croissante par des institutions privées comme publiques ne manque pas de cynisme. Ministre, Aillagon favorisa la création d'une antenne du Centre Georges Pompidou (qu'il présida de 1996 à 2002) à Metz, ville dont il aspirait à devenir le maire et à laquelle il fit cadeau d'un « outil culturel » et touristique propre à redorer son image et à aider économiquement une région (la Lorraine) marquée par la crise industrielle des années 1970-1980. Ancien ministre, il nourrit la confusion croissante entre intérêts privés et publics en devenant en 2004 le conseiller du collectionneur François Pinault, ancien président du groupe PPR (Pinault Printemps Redoute) et acquéreur de la maison de vente aux enchères Christie's. Ce dernier projetait de créer une fondation d'art contemporain à Boulogne-Billancourt (dans la banlieue ouest de Paris) avant de jeter son dévolu sur le Palazzo Grassi à Venise (dont Aillagon assura la direction et l'administration jusqu'en 2007). À l'inverse de l'exemple messin, ici c'est le poids de l'économie touristique, le puissant capital symbolique de Venise et les perspectives de développement de la fondation ⁽⁷⁾ qui ont présidé au choix stratégique d'y implanter une institution privée aux fins d'une valorisation et d'un développement de son capital. Cette finalité fut également au centre des négociations qui ont conduit la Fondation Pinault à préférer Lille (portée par Lille 2004 et le nouveau programme Lille 3000) à Amsterdam ou Montréal pour présenter fin 2007 une partie de sa collection centrée sur la vidéo, sous le commissariat de Caroline Bourgeois, ancienne directrice du centre d'art contemporain Le Plateau à Paris et conseillère pour les acquisitions d'œuvres vidéographiques pour le compte de la Fondation ⁽⁸⁾.



Yayoi KUSAMA, *Les tulipes de Shangri-La*, 2004, © maxime dufour photographies.

Tout cela signale que domine de plus en plus économiquement et symboliquement un rapport de réification et d'instrumentalisation de l'art, tant du côté des institutions privées que publiques. L'évaluation strictement quantitative des œuvres acquises, commandées ou exposées, c'est-à-dire leur unique considération sous l'angle de la valeur d'échange (soit la définition de base de la réification), n'est plus l'apanage du privé. C'est ainsi que le Musée d'Art moderne de la Ville de Paris centra en 2002 sa communication à propos de la rétrospective des films *Cremaster* de Matthew Barney et de leurs produits dérivés (photographies, installations, sculptures) sur ses exceptionnels coûts de production puis, une fois l'exposition finie, sur son succès public. Par ailleurs, la scénographie de cette rétrospective n'hésitait pas à user de stratégies d'emprise et de fascination à l'attention des visiteurs, dont les parcours au sein des dispositifs et les positionnements dans l'espace face aux projections étaient, s'ils n'y rechignaient pas, régis par des modèles chorégraphiques empruntés aux comédies musicales hollywoodiennes des années 1950 et aux mises en scènes de grands rassemblements nazis filmés par Leni Riefenstahl. Dès 1991, l'historienne de l'art et critique d'art Rosalind Krauss, qui analysait et soutenait sur un plan théorique depuis les années 1960 les développements du minimalisme et les élargissements consécutifs du champ de la sculpture⁽⁹⁾, avait été frappée par la spectacularisation croissante des espaces d'exposition. Elle comprit celle-ci comme une réponse à la nécessité rencontrée par les institutions d'expositions de créer de nouveaux lieux étalonnés sur le modèle industriel⁽¹⁰⁾ ou d'adapter leurs espaces aux nouveaux formats et nouvelles échelles d'œuvres dont l'ambition avait été, en créant des situations qui incluent les spectateurs (depuis le minimalisme), de provoquer une rupture avec le modèle de l'objet autonome et fétichisé. Or, si ce dernier modèle persiste pour une part importante de la création contemporaine et s'il revient toujours en bout de course (songeons au processus de fétichisation des reliques et documents de performances), il est remarquable de constater que la considération du format des œuvres est devenu, tout comme celui des musées, un des critères de leur évaluation quantitative. Pour exemple, lors d'un colloque au Centre Georges Pompidou en 2002, Thierry Raspail évoqua quelques installations que le Musée d'Art contemporain de Lyon avait acquises sous sa direction et dont il mesurait l'importance au nombre de mètres cubes d'espaces d'exposition et de stockage qu'elles nécessitaient⁽¹¹⁾. Ceci allait de pair, dans sa présentation, avec un processus qu'il présentait comme « bienvenu » de « normalisation de l'art contemporain grâce au développement des industries culturelles et des loisirs de masse », dont la visite des musées fait désormais partie⁽¹²⁾.

Comment comprendre cette notion de normalisation ? Signifie-t-elle une normalisation des rapports entre l'art contemporain et les visiteurs d'expositions et si c'était le cas, de quelle façon ? Ou signifie-t-elle une normalisation de l'art lui-même, mais selon quels critères ? Je me concentrerai ici sur les résonances actuelles de ces questions dans le cadre des problématiques de l'assimilation/intégration de l'art et de ses principales institutions d'expositions au régime des industries culturelles, comme de l'instrumentalisation de l'art au sein des politiques culturelles et économiques urbaines.

Si je m'en tiens à ce qu'énonce, positivement, Thierry Raspail et, négativement, Rosalind Krauss dans *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* (que l'on pourrait traduire par *La logique culturelle du musée à l'âge du capitalisme avancé*), les questions d'une normalisation des rapports entre l'art contemporain et les visiteurs d'expositions et d'une normalisation de l'art lui-même sont indissociables. Krauss comprend en effet ce qu'elle décrit comme le développement de « simulacres d'art » – dont le paradigme serait, selon son point de vue, le travail d'illusionniste de James Turrell – comme le symptôme d'une adéquation des procédés (sur-spatialisation des œuvres et immersion des spectateurs) et des effets recherchés par certains dispositifs et des ambitions industrielles des musées. Lesquels s'adresseraient prioritairement à un sujet « technologisé », qui cherche « non pas l'affect mais l'intensité, qui vit l'expérience de sa fragmentation comme une euphorie et dont le champ de l'expérience n'est plus l'histoire mais l'espace même »⁽¹³⁾. Le récent retour de procédés synesthésiques (lesquels parient sur l'efficacité des théories des correspondances entre sons, couleurs et sensations) et des modèles cybernétiques (interaction, dynamogénie, conception computable du cerveau, théorie du feed-back) dans des installations et dispositifs immersifs au sein des principales institutions d'expositions et à l'occasion de festivités urbaines ne fait que confirmer cette analyse. Prenons le cas de l'édition 2005 de la Biennale de Lyon (*Expérience de la durée*), dont le commissariat fut assuré par Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud, alors co-directeurs du Palais de Tokyo à Paris. Dès l'entrée du bâtiment de la Sucrerie, les visiteurs pouvaient passer d'une salle emplie d'un brouillard coloré qui leur faisait perdre leurs repères proprioceptifs (Ann Veronica Janssens) à une autre dans laquelle ils pouvaient plonger leur regard à l'intérieur d'une sculpture dont les facettes multipliaient les visages de façon kaléidoscopique (Olafur Eliasson), puis traverser un espace empli de ballons gonflables (Martin Creed). À la fin du parcours, ils pouvaient se déchausser et pénétrer dans la *Dream House* de La Monte Young & Marian Zazeela (1990), un environnement minimal dans son mobilier, composé d'une lumière violette (mariage du chaud et du froid, bon pour l'équilibre psychophysiologique selon les préceptes thérapeutiques de certaines théories issues de la synesthésie) et d'un son de basse continu censé susciter un climat de méditation. Au Musée d'Art contemporain, les attendait le *Quiet Club* de Brian Eno (2004), un spectacle de projections lumineuses colorées sur des losanges suspendus accompagnées d'une musique d'ambiance, et que l'artiste présente comme un lieu semblable à une discothèque idéale « où l'on pourrait se détendre en agréable compagnie, dans un environnement sensuel, accueillant et pas trop bruyant, un environnement favorable à l'imagination créative »⁽¹⁴⁾.

Ce parcours s'apparentait en grande partie à celui d'une fête foraine matinée de parodies de musée de sciences et techniques, d'une pincée de discothèque et de soupçons de thérapies comportementales individuelles et de groupe. De fait, ces types de dispositifs font partie des modèles qui dominent les représentations de l'art lorsque celles-ci s'accordent aux ambitions industrielles des institutions d'expositions et aux attentes supposées majoritaires de la part des sujets : hyper stimulation des sensations, immédiateté du rapport, succession de plongées dans des « univers » différents, du ludique au planant en passant par le vertige ou la contemplation émerveillée. Certains artistes conçoivent même leurs exposi-

tions de cette façon et ajustent leurs dispositifs successifs en fonction des sensations diverses qu'ils veulent provoquer. *Expodrome* de Dominique Gonzalez-Foerster, qui s'est tenue au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2007, proposait ainsi un parcours qui incluait, notamment, la restitution sonore d'une pluie tropicale dans une ambiance de serre, un panorama nocturne d'une ville vue du ciel et *Cosmodrome*, un *light-show* sonore qui stimule les sensations optiques, tactiles et sonores d'un voyage imaginaire programmé dans l'espace tout en assignant à une position contemplative les spectateurs immergés dans le noir et foulant du sable. Serre, panorama et environnement total multi-sensoriel renvoient à des paradigmes de l'exposition de masse qui datent du XIX^e siècle, sans que jamais l'artiste n'en problématise de façon critique les dimensions idéologiques. Ainsi du dispositif de la serre qui est le paradigme même de l'exposition coloniale, d'un rapport de réification totale d'un ailleurs tant fantasmé qu'exploité et exposé sous forme de cliché. Importe uniquement à Gonzalez-Foerster de composer des dispositifs et des expositions porteuses – je la cite – de « sensations d'art », ce qui relève d'une conception des plus calamiteusement kitsch de l'art comme diffuseur de sensations d'évasion⁽¹⁵⁾. Dans un registre plus proche des musées de sciences et techniques, les reconstitutions spectaculaires de phénomènes naturels d'Olafur Eliasson participent d'une même « kitschification » de l'expérience esthétique.

Outre ces dispositifs d'évasion, le retour des modèles synesthésiques et cybernétiques a favorisé le développement d'œuvres plus dynamogènes pour les spectateurs, au sens de leur mise en mouvement physique stimulé par le spectacle du mouvement. C'est le cas des spectaculaires toboggans créés par Carsten Holler pour le vaste hall des turbines de la Tate Modern à Londres (*Site test*, 2006). Ici, le festif, le ludique et l'esthétique techno-participative prennent le dessus, mais cette tendance cohabite sans problème avec celle de la passivité contemplative immersive et celles, intermédiaires, de la « discothéquisition » des espaces d'exposition et de la monumentalité néo-symboliste (de Bill Viola à Doug Aitken, en passant par Matthew Barney). Ces tendances cohabitent enfin avec une dernière, moins technologique, celle des environnements post-Pop qui combinent des signes (visuels, sonores) issus des industries culturelles de masse, de répertoires réifiés du modernisme et du design. Ce qui est valorisé voire célébré dans ce cas est l'idée d'une reconnaissance de formes présumées communément partagées, c'est-à-dire consommées par l'ensemble des sujets. Et ceci favoriserait la célébration de la communauté, celle-ci n'étant qualifiable et quantifiable qu'à l'aune de la consommation et des échanges de marchandises.

L'idée n'est pas nouvelle. En 1960, l'auteur du manifeste des Nouveaux Réalistes, le critique d'art Pierre Restany, affirmait qu'en exposant des affiches déchirées provenant des espaces urbains, des compressions de voiture, des images lumineuses de femmes inspirées par le cinéma ou des empilements et découpes d'objets quotidiens, Raymond Hains, César, Martial Rayse ou Arman assignaient à comparaître « la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité de tous les hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société »⁽¹⁶⁾. Ces propos étaient tenus dans une période marquée par une vision optimiste et progressiste de la croissance industrielle et des développements

de la société de consommation et des loisirs (les Trente Glorieuses), ainsi qu'en France par les ambitions quasi messianiques d'un André Malraux (premier ministre de la Culture en 1959) en matière de politiques culturelles et de définition du rôle de l'art dans la société. Héritier de Restany qui l'adouba, Bourriaud en vint quant à lui à parler de « communisme des formes » à propos de l'exposition *Playlist* qu'il organisa au palais de Tokyo en 2004⁽¹⁷⁾. Elle réunissait des artistes (de Bertrand Lavier et John Armleder à Bruno Peinado et Virginie Barré) présentés comme des « locataires de la culture » et des « sémionauts » qui, tels des « Djs », naviguent dans l'espace des échanges marchands et symboliques des signes culturels qu'ils mixent.

Les positions théoriques et commissariales de Bourriaud occupent une position importante dans la définition du contexte que je décris. Théoricien, dans les années 1990, de l'esthétique relationnelle, il promut une génération internationale d'artistes qui, aujourd'hui quadragénaires, occupent le devant de la scène artistique dans les galeries, musées, centres d'art et biennales les plus légitimants (le Thaïlandais Rirkrit Tiravanija, les Français Philippe Parreno, Pierre Huyghe et Dominique Gonzalez-Foerster, les Britanniques Liam Gillick et Douglas Gordon...). Précédé d'activités commissariales (*Traffic* au Capc-Musée d'Art contemporain de Bordeaux, *Aperto* à la Biennale de Venise...) et éditoriales (la revue *Documents sur l'art* créée en 1992), son livre *Esthétique relationnelle*, publié en 1998 et depuis traduit en une dizaine de langues, exerça une influence importante sur les pratiques artistiques, les discours institutionnels sur l'art et les orientations des politiques culturelles. Avec le critique d'art Jérôme Sans, il créa et co-dirigea ensuite le centre d'art du Palais de Tokyo à Paris avant que ce duo n'assume en 2005 le commissariat de la Biennale de Lyon et la direction artistique de la Nuit blanche à Paris⁽¹⁸⁾. Tout comme celle des artistes qu'il défend, l'évolution relative de ses positions, lisible dans ses publications – *Esthétique relationnelle* (1998), *Postproduction* (2001), *Playlist* (2004), *Expérience de la durée* (Biennale de Lyon, 2005) – et dans l'attente du livre qu'il promet sur la problématique de l'art à l'ère de la mondialisation, recoupe les politiques de normalisation des rapports entre l'art contemporain et le public ainsi que les processus de normalisation de l'art lui-même, étalonné sur les ambitions industrielles des institutions d'expositions.

C'est le cas, d'abord, de ce qu'il qualifia d'esthétique relationnelle. Telle que définie par Bourriaud, celle-ci ambitionnerait de restaurer les relations interhumaines et les liens communautaires au travers de procédures participatives fondées soit sur la confession et le dévoilement de l'intime [c'était le cas des premiers dispositifs de Gonzalez-Foerster⁽¹⁹⁾], soit sur le partage convivial de gestes, de temps et d'espaces de vie ou de loisirs banals (Tiravanija). En quelque sorte, les visiteurs sont appelés à vérifier par l'expérience commune proposée l'existence de ce qui leur serait commun et donc de la communauté. En effet, la définition de l'art (aujourd'hui) proposée par Bourriaud et qu'il qualifie de « précise » le rapproche d'une pratique de médiation : « l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets »⁽²⁰⁾, eux-mêmes considérés ailleurs par l'auteur comme des facteurs qui « produisent de l'empathie et du partage, [qui] génèrent du lien »⁽²¹⁾. Il est difficile de voir en quoi cette activité aurait une

spécificité et proposerait un type d'expérience et de médiation différent de ce qui a déjà lieu dans les systèmes de la mode, de la communication médiatique et politique, des industries culturelles de masse, du sport, des parcs d'attractions, etc. Prise en sandwich entre la nécessité de se distinguer de la masse commune des gestes acquis et réitérés socialement et économiquement (tout en reprenant les « fondamentaux ») et celle de préserver ou de dégager une compétence spécifique vis-à-vis des industries de la médiation de masse (tout en reprenant leurs discours d'empathie et de partage), la légitimation de l'art relationnel amène Bourriaud à emprunter aux deux. À la supposée authenticité quotidienne lorsqu'il évoque de « modestes branchements » susceptibles de proposer des modèles de résistances interstitielles au sein d'un monde saturé « d'autoroutes de la communication » où s'engouffrent « les contacts humains dans des espaces de contrôle qui débitent le lien social en produits distincts »⁽²²⁾. Aux industries culturelles, lorsqu'il parle des rapports négociés entre les dispositifs relationnels et le spectateur qui « oscille [...] entre le statut de consommateur passif et celui de témoin, d'associé, de client, d'invité, de coproducteur, de protagoniste »⁽²³⁾. Ces « modestes branchements » proposent au spectateur des « modèles de socialité »⁽²⁴⁾ selon le statut dont il se trouve investi. Il en découlerait une expérience ou des expériences orchestrées par des situations construites mais ouvertes au « libre-arbitre » des visiteurs⁽²⁵⁾.

Bourriaud prétend ainsi que l'art relationnel permettrait de quitter la triste condition du sujet aliéné par la société du Spectacle, par la marchandisation et la segmentation réifiante des gestes, du temps et des espaces de vie. Dans les faits, les dispositifs relationnels ne font que reproduire cette aliénation en proposant l'illusion d'un accroissement qualitatif de la vie⁽²⁶⁾, comme tout discours publicitaire vantant une meilleure qualité de vie – en fait, de meilleures « sensations de vie » – offerte par tel ou tel produit, lui-même incorporé dans, ou confondu avec le dispositif expérientiel de sa promotion et de sa consommation. Sur ce plan, Jérôme Sans s'avère plus clair et direct quand il assimile leur travail commun au Palais de Tokyo à la transformation d'une « institution en label, en marque »⁽²⁷⁾, ce que signalent le choix de dénomination du lieu et sa déclinaison interne jusqu'à l'appellation des espaces de restauration et de certains plats, le parti pris d'une scénographie qui pastiche l'esthétique pastorale de friches industrielles urbaines ou péri-urbaines, enfin l'ambition de proposer une expérience culturelle globale – art contemporain, mode, musique, design, nourriture... Il est impossible ici de ne pas faire le lien entre cette stratégie marketing déclarée et, précisément, les développements du marketing dit expérientiel qui a pour objectif de réenchanter la consommation par des plus-values culturelles⁽²⁸⁾ ou en proposant une série d'immersions extraordinaires pour le consommateur guidé dans ses expériences⁽²⁹⁾. Impossible, aussi, de ne pas songer à ce que Jeremy Rifkin nomme les technologies R (pour relationnelles) dans son livre *L'âge de l'accès*, consacré à l'analyse des impacts des technologies d'information et de communication (TIC) sur le marketing et l'esthétisation de l'économie « à travers les technologies de contrôle et de fabrication du consommateur ». La conséquence en est la « marchandisation du temps humain comme expérience culturelle fondamentale »⁽³⁰⁾. Guy Debord l'avait déjà signalée, il y a 40 ans, en soulignant que la domination de la marchandise

et son spectacle s'appuyaient sur des sciences spécialisées – sociologie, psychotechnique, cybernétique, sémiologie... – « veillant à l'autorégulation de tous les niveaux du processus » de réification du temps vécu et des expériences⁽³¹⁾.

Quand Debord publia *La société du Spectacle*, ces sciences dominaient non seulement les stratégies des technocrates chargés de la planification des territoires étalonnée sur l'expansion industrielle, les stratégies marketing pour les biens de consommation courante et pour les produits culturels mais aussi les dispositifs artistiques cinétiques (Victor Vasarely, Nicolas Schöffer), inspirés de la cybernétique, des théories de l'information et du behaviorisme, c'est-à-dire d'approches fonctionnalistes de l'individu qui forment un socle expérimental au rêve moderne de modélisation, de stimulation et de contrôle des processus de perception⁽³²⁾. En tant que science de la communication des informations visuelles, la cybernétique se veut ainsi une codification des sensations sous forme de tableaux de quantités qui constituent une « matrice mathématique de l'univers ». On reconnaît là la théorie binaire du cerveau computable, encodeur/décodeur d'un gigantesque programme/monde, ainsi que les fondements de la théorie du feed-back selon laquelle, face à un programme x le cerveau s'adapte et module les programmes – les organismes interagissant entre eux selon un principe de déséquilibre/rééquilibrage permanent. Comme l'a remarquablement analysé Sébastien Pluot dans un article intitulé *Mind control(ed). Fantômes télépathiques et sur-connexions technologiques : entre critique et célébration des stratégies d'emprise*, ces théories ont récemment fait retour dans les pratiques d'artistes issus de la tendance relationnelle. Ainsi de Pierre Huyghe qui, à partir du scénario de célébration communautaire qu'il mit en place, aux États-Unis, à destination des habitants d'un nouveau lotissement (*Streamside Day*, 2003), avait envisagé avec l'architecte François Roche de représenter en une forme architecturale les événements ayant eu lieu, via leur transcription en datas, chiffres, flux et plis. Ce projet relève d'une « conception médiamétrique de la démocratie, basée sur la foi en l'absolu scientifique » puisqu'il suppose que la science est capable de « traduire immédiatement et mécaniquement



Groupe Faniulo & Ricardo Basualdo, *Bombay Station*, 2006, © maxime dufour photographies.

l'identité d'une population dans une forme qui lui correspondrait ». Pluot ajoute : « il n'en va d'ailleurs pas autrement de la conception du libéralisme et de l'économie de marché, censés être, selon leurs défenseurs, l'accomplissement de ce principe de détermination indiscutable parce que naturelle et scientifiquement validée, donc non idéologique » ⁽³³⁾.

Cette fascination pour l'efficacité supposée des modèles scientifiques s'apparente de fait à une vision mécaniste et totalitaire de la démocratie – car c'est toujours au nom du bien de la communauté que ce type de dispositif est projeté. Par ailleurs, Pluot a montré que les procédures mises places par Huyghe (illusion et manipulation, création de mythes dans des formats spectaculaires soutenus par la science) s'apparentent à celles qui façonnent la réalité de la vie actuelle, de plus en plus mise en forme par les modèles inspirés des industries culturelles. Ces procédures sont aujourd'hui partagées par les organisateurs des grandes manifestations publiques du type Nuit blanche ou Lille 3000. C'est ainsi qu'à l'occasion de *Bombaysers de Lille* (2006), les habitants furent appelés à fusionner en masse dans des dispositifs de célébrations urbaines qui empruntaient leurs décors aux visions les plus kitsch de l'Inde, dans la plus pure négation de la réalité – tant celle de Lille que de Bombay ⁽³⁴⁾. La célébration de la communauté passe désormais par le biais de la célébration spectaculaire de ce qui serait commun à l'ensemble des sujets – la consommation de marchandises et de signes industriels destinés à la masse – et de ce qui constituerait leurs communes aspirations esthétiques – s'identifier à des entités optimistes rose bonbon, se projeter dans des images et des situations féériques, être émerveillé et stimulé par des dispositifs dynamogènes et vertigineux –, le tout médiatisé par des procédures de manipulation technologique et de transformation illusionniste des espaces de vie. Il en découle une sorte de « Disneylandisation » des espaces publics et de l'art, synonyme d'un simulacre de métabolisation bienveillante, optimiste et festive des sentiments et conditions de vie indésirables. Impossible en effet de ne pas songer à l'esthétique de Disney qui fit construire des villes d'habitation sur le modèle de ses parcs à thèmes (*Celebration*) et, comme l'expliquait un de ses designers en 1975, qui promouvait ainsi un modèle politique : « Ce que nous créons est un réalisme Disney, une sorte d'utopie dans la nature, dans laquelle nous déprogrammons tous les éléments négatifs, dont nous ne voulons pas et que nous reprogrammons en éléments positifs. Nous créons un monde dans lequel ils (les clients) peuvent s'échapper pour jouir, pour quelques brefs moments, dans un monde dont ils aimeraient penser qu'il puisse devenir ainsi » ⁽³⁵⁾.

Nous sommes ici au plus près de la conclusion de Rifkin selon qui, dans ce type de dispositif, « il n'y a plus guère de différence possible entre communication, communion et commerce ». Et cette indifférenciation caractérise bien les grandes manifestations publiques du type Nuit blanche ou Lille 2004 qui offrent tout le panel des tendances artistiques que j'ai citées – post-Pop festif et décoratif, environnements synesthésiques et événements cybernétiques, monuments néo symbolistes, dispositifs participatifs de restauration du lien social –, le tout au nom d'une idéologie du réenchantement de la vie et des expériences qui prône les modèles de la fusion collective, du bain vitaliste et de l'esthétisation de tout (du monde comme de soi). Promue sous le nom de « réenchantement du monde » par le sociologue Michel Maffesoli – auquel

Bourriaud a emprunté certaines de ses bases théoriques (notamment la notion de *reliance*) –, cette idéologie s'appuie sur des dispositifs pseudo sacrés dans lesquels l'aura fait retour sous sa forme la plus kitsch (magie, évasion, enchantement, merveilleux) et lesquels participent de la glorification de la marchandise esthétisée autant que de l'esthétisation redoutable des espaces publics et du politique ⁽³⁶⁾. Des dispositifs qui, « dans une société de plus en plus contrôlée », pourraient devenir, « à l'instar du football, (...) l'un des instruments privilégiés de la manipulation et de la mystification de masse » ⁽³⁷⁾. La notion même de dispositif, si répandue aujourd'hui dans les discours de et sur l'art, implique cette dimension de contrôle. Comme le rappelle Giorgio Agamben, un dispositif (le *dispositio* latin des Pères de l'Église, traduction de l'*oikonomia* grecque qui désigne l'administration et le gouvernement de la Maison des hommes) est par définition ce qui dispose de l'homme tout en se fermant à tout usage qu'il n'aurait pas incorporé au préalable ⁽³⁸⁾.

Dans une communication co-écrite avec Amar Lakel ⁽³⁹⁾ et donnée dans le cadre d'un colloque sur la question de *L'art contemporain et son exposition* au Centre Georges Pompidou en 2002, j'avais déjà pointé les problèmes tant esthétiques que politiques des dispositifs relationnels. Ceux-ci fonctionnent selon des techniques que nous avons qualifiées de pastorales – communion, confession, tableau communautaire – afin de souligner la religiosité latente voire explicite de ces œuvres comme des discours qui les légitimaient, et parce que ces techniques de contrôle des individus étaient les mêmes que celles qu'avait étudiées et critiquées Michel Foucault dans le cadre de son analyse du pouvoir de type pastoral ⁽⁴⁰⁾. Par ailleurs, nous avons souligné combien ces dispositifs d'intermédiation appliquaient les théories de l'information et de la communication les plus réifiantes en raison de leur conception tautologique du « jeu de langage commun » comme transparence absolue, révélation et vérification de la communauté, toujours postulée comme un Grand Texte déjà là, une Institution aliénante. Résultat, ces dispositifs ne proposent qu'une fausse alternative destructrice de liberté, l'inclusion ou le rejet, la fusion ou l'exclusion. Tout simplement, il y a obligation de participer, l'absence de participation impliquant l'impossibilité de « vivre » une « expérience », laquelle est tout entière et exclusivement contenue dans le fait même de participer. Si cette absence s'avère être un refus, alors le sujet concerné s'exclut lui-même de la communauté de ceux qui, eux, auront participé et qui, par surcroît, y gagnent une auréole. C'est du moins ce que promet Bourriaud dans *Esthétique relationnelle* quand il affirme que l'aura se déplace désormais, grâce à ces dispositifs, « au sein de la forme collective que (l'œuvre) produit en s'exposant », c'est-à-dire « la micro-communauté qui se regroupe devant l'image » ⁽⁴¹⁾.

Si ce chantage à la participation fusionnelle, à la compulsion participative et à la célébration de la communauté concernait jusqu'alors moins de monde (des « micro-communautés ») que d'autres dispositifs tels les événements sportifs (une coupe du monde), marchands (les soldes), culturels (une fête de la musique) ou politiques (une campagne présidentielle), la différence s'est résorbée avec la mise en place de dispositifs de célébration massive de l'art dans l'espace public. Vu de France, le développement de ces dispositifs est l'héritier d'une « conception mobilisatrice et payante » de la culture « en temps de crise » prônée par Jack Lang quand il était ministre de la Culture et de la Communication en 1983 car, selon lui,

« seule l'idée de culture a commencé de s'imposer comme possibilité de résoudre globalement les problèmes de l'humanité entière »⁽⁴²⁾. Comme l'analyse François Cusset, cette conception « vitaliste » de la culture est synonyme, dans les faits, d'une « formidable industrialisation de la culture »⁽⁴³⁾ et d'un alignement tant des opérateurs culturels (publics comme privés) que des produits proposés sur les impératifs économiques de rentabilité financière et symbolique. La Nuit Blanche, Lille 2004 ou la Fête des Lumières à Lyon s'inscrivent ainsi dans l'évidente continuité, pour ce qui concerne les arts plastiques, des diverses fêtes consacrées à la musique, au cinéma ou au livre depuis les années 1980 – lesquelles sont contemporaines de concentrations capitalistiques sans précédent dans le secteur culturel et d'incitations fiscales en faveur du mécénat culturel au nom d'une vision selon laquelle « la puissance culturelle est le complément nécessaire du pouvoir économique »⁽⁴⁴⁾.

La normalisation de l'art contemporain signifie donc son alignement sur des modèles esthétiques et marketing issus des industries culturelles, sur des impératifs de rentabilité marchande de « l'offre » artistique et institutionnelle⁽⁴⁵⁾ et, conjointement, son instrumentalisation politique et policière dans l'organisation des espaces esthétisés de vie, le tout soutenu par des conceptions réactionnaires et autoritaires de l'art : kitsch, contemplation, évasion, fascination, magie, fusion. Soit tout ce contre quoi les avant-gardes⁽⁴⁶⁾ et les pratiques critiques de l'art⁽⁴⁷⁾ s'étaient constituées. La normalisation de l'art contemporain signifie donc aussi sa dépolitisation et la faillite tant critique que théorique des artistes du réenchantement, des critiques d'art et des institutionnels qui les promeuvent⁽⁴⁸⁾. Aussi est-il intéressant de constater, notamment au travers des écrits de Jacques Rancière, du dossier consacré en 2004 par la revue *October* à la critique de l'esthétique relationnelle ou encore de l'activité éditoriale de la revue *Multitudes*, qu'à actuellement lieu une relance, sous des formes et selon des partis pris esthétiques divers, des nécessités tant critiques que politiques de proposer des issues alternatives à cette domination de la normalisation esthétique, idéologique et économique de l'art⁽⁴⁹⁾. Reste qu'une autre méthode classique des processus de normalisation est déjà en cours, celle de la récupération et de l'aplanissement des dissensus. Ainsi, si l'on peut a priori se réjouir qu'un magazine comme *Artforum* offre sa couverture et ouvre soudainement ses pages à Jacques Rancière, est-il pénible de voir son entretien ponctué d'hommages à sa pensée par des artistes tels Paul Chan, Liam Gillick ou Thomas Hirschhorn (le paradigme de la « disponibilité protestataire » dont parle Aillagon)⁽⁵⁰⁾. Ici réside sans doute un des enjeux déterminants à venir pour les critiques de cette normalisation – artistes comme philosophes et critiques d'art –, à savoir rendre impossible l'aplanissement et l'intégration de leurs positions. La réification, on le sait depuis Adorno⁽⁵¹⁾, touche non seulement les œuvres et leurs processus de création-diffusion-réception, mais aussi la pensée et le langage dont les experts en marketing institutionnel et esthétique savent faire et user comme d'une marchandise⁽⁵²⁾.

La sphère de la réification et de la normalisation se trouve ainsi étendue à ce qui en est la contradiction la plus absolue, c'est-à-dire ce qui passe pour anormal et chaotique. L'incommensurable devient précisément, en tant que tel, commensurable.

Theodor ADORNO⁽⁵³⁾

NOTES

(1) *Libération* du vendredi 14 septembre 2007, p. S8. Le débat en question confrontait les positions, sur la question, de Jean-Jacques Aillagon et de Jean-Jack Queyranne, Président socialiste de la région Rhône-Alpes et ancien ministre. Il s'est tenu à l'occasion de trois journées de discussions publiques intitulées *Vive la politique !* à la Maison de la Culture de Grenoble (MC2).

(2) L'ouverture du musée Guggenheim à Bilbao a eu lieu en 1997, celle du Louvre à Lens est prévue pour 2010.

(3) Le 6 mars 2007, le ministre de la Culture français, Renaud Donnedieu de Vabre, a signé l'accord intergouvernemental avec les autorités de l'Émirat pour développer le projet de Louvre à Abu Dhabi, lequel devrait ouvrir ses portes en 2013 et dont l'architecture est confiée à Jean Nouvel.

(4) C'est ainsi que Lille, sur la lancée de sa candidature échouée pour l'organisation des Jeux olympiques 2008 et après avoir engrangé quelques bénéfices symboliques en termes d'image durant cette campagne, entra dans la compétition pour obtenir le label de Capitale européenne de la Culture. Elle le fut en 2004.

(5) Laurent Dréano et Bruno Bonduelle sont cités dans l'article de Michel Sanson, *Lille porté par son label bien après 2004*, dans *Le Monde*, 9-10 septembre 2007, p. 22. Sur la même page, un article du même auteur est intitulé *Sept villes françaises se disputent le titre de capitale européenne de la culture 2013*.

(6) *Libération*, *op. cit.*

(7) En avril 2007, le projet de centre d'exposition développé par la Fondation Pinault l'a emporté face à celui promu par la Fondation Guggenheim pour l'aménagement de bâtiments désaffectés de la pointe de la Dogana à Venise.

(8) Ceci est un autre exemple des confusions croissantes entre intérêts publics et privés qu'incarnent les stratégies de Pinault et ses embauches, dès 2004, de conseillers ayant (eu) des fonctions institutionnelles et/ou politiques : Suzanne Pagé (qui était encore conservatrice en chef du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), François Barré (ancien responsable de l'architecture et du patrimoine au ministère de la Culture et de la Communication et ancien président du Centre Georges Pompidou) et, bien sûr, Jean-Jacques Aillagon.

(9) KRAUSS, Rosalind, *La sculpture dans le champ élargi (1979)*, dans *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

(10) On apprend ainsi dans l'article de Krauss que le directeur du Guggenheim a raconté, lors d'un colloque, avoir trouvé une de ses idées pour l'évolution future des musées en roulant sur une autoroute et en envisageant un projet dans les vastes espaces d'anciennes manufactures abandonnées. KRAUSS, Rosalind, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, dans *October*, n° 54, 1991.

(11) L'occupation totale du dernier vaste plateau du Musée d'Art contemporain lors de l'édition 2003 de la Biennale de Lyon, par l'installation de tentes militaires de Mike Kelley et Paul Mc Carthy, résonna comme une réponse grotesque à cette ambition grossière. Du moins est-ce ainsi qu'avec quelques critiques d'art, j'ai interprété l'énormité de cette installation.

(12) Les actes du colloque (*L'art contemporain et son exposition*, organisé par le Centre Georges Pompidou, l'Université de Paris X-Nanterre et le Collège international de Philosophie, octobre 2002) n'ayant pas paru, ces propos cités de Thierry Raspail proviennent de mes prises de note.

(13) KRAUSS, Rosalind, *op. cit.*, p. 17. Je reprends ici la traduction proposée par Christine Bernier dans *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 49.

(14) Cité dans le catalogue *Expérience de la durée*, Biennale de Lyon, 2005, p. 130.

(15) Cf. PLUOT, Sébastien et TRÉMEAU, Tristan, *Dominique Gonzalez-Foerster*. « Expodrome », dans *Art 21*, n° 12, printemps 2007.

(16) RESTANY, Pierre, *Les Nouveaux Réalistes*, 16 avril 1960, dans *Les Nouveaux Réalistes*, catalogue de l'exposition, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1986, p. 265.

(17) BOURRIAUD, Nicolas, *Playlist*, catalogue de l'exposition au Palais de Tokyo, Paris, 2004.

(18) Aujourd'hui, Nicolas Bourriaud est *curator* à la Tate Britain à Londres (responsable de l'organisation de sa Triennale) et conseiller de l'oligarque ukrainien Victor Pinchuk, créateur d'une fondation et d'un centre pour l'art contemporain à Kiev. Entre-temps, il a été deux fois commissaire pour la Biennale de Moscou en 2005 et 2007.

(19) En 1993, lors de l'exposition collective *L'hiver de l'amour* au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, elle proposait aux visiteurs de venir avec des photographies et des documents personnels pour une séance biographique avec l'artiste.

(20) BOURRIAUD, Nicolas *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 111.

(21) *Idem*, p. 15.

(22) *Idem*, p. 8.

(23) *Idem*, p. 60.

(²⁴) *Ibidem*.

(²⁵) C'est avec justesse que Tom Mc Donough en déduit que ce discours est typique d'une « version dépolitisée du gauchisme », car il véhicule une « utopie de l'usage » qui ne pense « résister à la réification que par le seul recours à une fantaisie consummatrice petite-bourgeoise comme réalité de l'autonomie personnelle » (MC DONOUGH, Tom, *No Ghost*, dans *October*, MIT Press, n° 110, fall 2004, p. 121).

(²⁶) « C'est la réalité de ce chantage, le fait que l'usage sous sa forme la plus pauvre (manger, habiter) n'existe plus qu'emprisonné dans la richesse illusoire de la survie augmentée, qui est la base réelle de l'acceptation de l'illusion en général dans la consommation des marchandises », écrivait déjà Guy Debord en 1967 dans *La société du Spectacle* (Paris, Gallimard, 1992, p. 43-44).

(²⁷) Jérôme Sans, répondant dans une interview à une question qui concerne son implication dans le développement de la nouvelle identité culturelle de la chaîne d'hôtels Le Méridien : « C'est exactement ce que Nicolas Bourriaud et moi avons fait du Palais de Tokyo : transformer une institution en label, en marque. C'est également la raison pour laquelle je suis à Baltic où, au-delà de la programmation, mon rôle est de créer une histoire singulière et différenciante et d'en faire d'ici trois ans l'un des lieux les plus créatifs d'Europe ». Interview lisible sur http://www.levidepoches.fr/creation/2007/02/interview_de_jr.html [réf. du 10 octobre 2007].

(²⁸) Ce à quoi participent d'ailleurs des artistes comme Gonzalez-Foerster en créant la scénographie du magasin Balenciaga à Paris. Et ce sans compter les aménagements et décorations de bars de centres d'art : Jorge Pardo au K21 à Düsseldorf, Michael Lin au Palais de Tokyo à Paris et Liam à la Whitechapel Gallery à Londres.

(²⁹) HETZEL, Patrick, *Planète conso : Marketing expérientiel et nouveaux univers de consommation*, Paris, L'Organisation, 2002.

(³⁰) RIFKIN, Jeremy, *L'âge de l'accès. La révolution de la nouvelle économie*, Paris, La Découverte, 2000. Toutes les citations de l'auteur proviennent de ce livre.

(³¹) DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, thèse 42.

(³²) Cf. WIENER, Norbert, *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, MIT Press, 1978 et POPPER, Frank, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1967.

(³³) PLUOT, Sébastien, *Mind control(ed)*, dans *Trouble*, n° 6, Les presses du réel, automne 2006, p. 68-96.

(³⁴) L'exemple le plus frappant fut la transformation lumineuse de la façade de la gare Lille-Flandre en image d'un palais indien vu par le prisme du cinéma. Or, la gare de Bombay est typique de l'architecture néo-gothique en brique qu'implantaient les Britanniques dans leurs colonies.

(³⁵) Cité dans PLUOT, Sébastien, *op. cit.*, p. 95.

(³⁶) MAFFESOLI, Michel, *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*, Paris, Grasset, 1993 et *Le réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*, Paris, La Table Ronde, 2007. Voir la critique que j'en propose au regard des pratiques artistiques réenchantantes dans *Réenchanter, disent-ils*, dans *L'art même*, Bruxelles, n° 35, 2007 (téléchargeable en format pdf sur le site du magazine).

(³⁷) Marc Jimenez, communication donnée lors d'un séminaire à l'Université La Sapienza à Rome en mai 2006. Cité dans STIEGLER, Bernard et ars industrialis, *Réenchanter le monde. Contre le populisme industriel*, Paris, 2006, p. 46. Spécialiste d'Adorno, sans doute se souvient-il ici de ce que ce dernier écrivait en 1951 : « Lorsqu'on ne participe pas, ce qui veut dire lorsqu'on ne nage pas en personne dans le flot humain, l'on craint – comme lors d'une adhésion trop tardive à un parti totalitaire – de manquer le train et d'attirer sur soi la vengeance de la collectivité. Une activité simulée est une sorte de réassurance, elle signifie qu'on est prêt à se sacrifier soi-même, on y pressent la seule garantie de la préservation de soi ». ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia (Réflexions sur la vie mutilée)*, Paris, Payot, 1980 (1951), p. 132.

(³⁸) AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2007.

(³⁹) À l'époque doctorant et aujourd'hui Maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Bordeaux III.

(⁴⁰) LAKEL, Amar et TRÉMEAU, Tristan, *Le tournant pastoral de l'art contemporain*, communication donnée lors du colloque *L'art contemporain et son exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, octobre 2002. Les actes n'ayant pas paru, cette communication est lisible sur <http://www.mickfinch.com/texts/TTAL.html> [réf. du 10 octobre 2007].

(⁴¹) BOURRIAUD, Nicolas, *op. cit.*, p. 62.

(⁴²) Jack Lang, lors des deux journées de rencontre sur *Création et développement* à la Sorbonne, février 1983, cité dans CUSSET, François *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*, Paris, La Découverte, p. 80.

(⁴³) *Idem*, p. 329.

(⁴⁴) Alain-Dominique Perrin, PDG de Cartier et créateur de la Fondation Cartier pour l'art contemporain, dans son rapport au ministre de la Culture et de la Communication François Léotard (1986). Cité dans CUSSET, François, *op. cit.*, p. 330.

(⁴⁵) Lors de la récente présentation de son budget, la nouvelle ministre de la Culture française, Christine Albanel, présenta ses objectifs en affirmant qu'il s'agira désormais de mener une politique « répondant aux attentes du public » plutôt que d'« augmenter l'offre » (en faveur des producteurs de l'art). Lire à ce sujet l'éditorial d'André Rouillé, *L'époque du public*, sur le site www.paris-art.com, n° 208, 4 octobre 2007 (<http://www.paris-art.com/editorial-parisART/edito/209/page/1/andre-rouille-l-epoque-du-public.html>) [réf. du 10 octobre 2007].

(⁴⁶) Il faut ici relire ce qu'écrivait Walter Benjamin sur « l'esthétisation de la politique » et la « reproduction des masses » dans le cadre des organisations de rassemblements de masse à la fin de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (dernière version, 1939).

(⁴⁷) Pour exemple, cette critique ironique de Daniel Dezeuze (1967) à propos de l'adéquation des dispositifs cinétiques, des festivités des Nouveaux Réalistes et des enjeux industriels et culturels des années 1960 : « baignant dans le 'culturel', [l'artiste] administrera des théâtres de marionnettes et des 'centres de sensibilité' (...) Et comment ne pas enfourcher les chevaux de cet étourdissant carrousel : responsabilité sociale, action sur la culture populaire, pédagogie triomphante du vates, soi-disant accoucheur des masses, fier enfin de voir coïncider en lui l'appel intérieur avec l'exercice d'une fonction heureuse ? ». DEZEUZE, Daniel *Textes et notes 1967-1988*, Paris, Énsb-a, 1991.

(⁴⁸) Je renvoie ici à mes articles qui, depuis 1995, critiquent ce processus de dépolitisation et analysent les raisons de cette faillite critique et théorique : *La logique d'exposition, le Spectacle*, dans *ddo*, Roubaix, n° 20, octobre-novembre 1995 ; *Minimalisme et théâtralité*, actes du colloque *Théâtre et arts plastiques* (1999), Presses Universitaires de Valenciennes, 2002 ; *L'artiste médiateur*, dans *Artpress*, spécial n° 22, *Écosystèmes du monde de l'art*, 2001 ; *Le tournant pastoral de l'art contemporain* (avec Amar Lakel), *op. cit.* ; *L'art contemporain entre normalisation culturelle et pacification sociale*, dans *L'art même*, Bruxelles, n° 19, 2003 ; *L'art allégé des œuvres. L'œuvre d'art, son spectateur, son aura et ses experts* (avec Éric Dem), dans *L'art même*, n° 25, 2004 ; *Les mauvais autres. Renversements positifs de Dada* (avec Cédric Loire), dans *Art 21*, Paris, n° 5, novembre-décembre 2005.

(⁴⁹) RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, *October*, n° 110, fall 2004, *Transmission*, hors-série n° 1 de *Multitudes*, printemps 2007 et *L'extradisciplinarité : critique des institutions artistiques*, dans *Multitudes*, n° 28, printemps 2007.

(⁵⁰) *Artforum*, XLV, n° 7, mars 2007. Contient un entretien entre le philosophe et les artistes Fulvia carnevale et John Kelsey (p. 256-269) et le texte d'une conférence donnée par Rancière lors de l'ouverture de la Fifth International Summer Academy of Arts à Francfort en août 2004 : *The Emancipated Spectator* (p. 271-280).

(⁵¹) Lire à ce sujet le livre de MOUTOT, Gilles, *Adorno. Langage et réification*, Paris, PUF, 2004.

(⁵²) C'est le sujet de ma communication donnée dans le cadre de la session *Critique de la critique* du colloque international Max et Iris Stern, *La critique d'art entre diffusion et prospection* au Musée d'Art contemporain de Montréal, octobre 2006. Actes parus en 2007.

(⁵³) ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 63.

Blockbuster art

Formats colossaux, foules immenses, génériques de stars, coûts de production démesurés ou prix de vente affolants... De nombreuses œuvres possèdent aujourd'hui les caractéristiques des *blockbusters*, et comme *Pirates des Caraïbes*, *Harry Potter* ou *Spiderman* dans le champ du cinéma, elles s'imposent comme incontournables dans le champ de l'art : à cause de leur esthétique de la quantité et du superlatif, à cause de leur écho médiatique aussi, elles apparaissent littéralement inévitables, campées au beau milieu de l'art contemporain international.

Ces œuvres d'artistes de renom comme Maurizio Cattelan, Jeff Koons, ou Wim Delvoye mettent en jeu des quantités imposantes (budget, visibilité, retombée économique...) et les communiquent pour impressionner notre sensibilité : 45 000 dollars pour la production d'une sculpture de la série *Celebration* chez Jeff Koons, 7 000 personnes nues rassemblées par Spencer Tunick pour un de ses projets photographiques à Barcelone en 2003, 56 jours non stop à « tenir le siège » du Centre culturel suisse pour Thomas Hirschhorn, lors de *Swiss Swiss Democracy*, en 2005, etc. L'art contemporain aurait-il dorénavant lui aussi cette propension à faire sensation grâce à ses chiffres ? Comme la musique ou la littérature et ses nombres d'exemplaires vendus, ou comme le cinéma qui martèle ses heures d'effets spéciaux, ses salaires de stars ou ses nombres d'entrée (« *Ratatouille*, déjà trois millions de spectateurs ! »), l'art contemporain parie-t-il lui aussi sur la stratégie de la quantité et du *blockbuster* ?

De quelles évolutions ce phénomène est-il le symptôme ? Pourquoi nos années 2000 le font-elles apparaître peu à peu comme une caractéristique de l'époque ? Au moment où la Biennale de Lyon pose ouvertement la question de l'histoire de notre début de millénaire⁽¹⁾, il semble légitime d'observer ce qu'il en est : si le Persan du roman épistolaire de Montesquieu, Usbek, posait ses yeux sur notre contemporanéité, il demanderait sûrement, en toute naïveté, pourquoi les œuvres sont si grandes et si spectaculaires. Que lui répondrait-on alors ?

Musées XXL

Une première réponse à cette question pourrait être extrêmement simple : il existe aujourd'hui de grandes œuvres spectaculaires, parce que de grandes institutions s'organisent pour les faire exister. Les musées qui se sont construits depuis la fin des années 1990, à la suite du Musée Guggenheim de

Bilbao inauguré en 1997, sont en effet spacieux comme des aéroports et il leur faut des œuvres à leur échelle.

La Tate Modern, par exemple, depuis son ouverture en 2000, produit annuellement pour son immense Turbine Hall une sculpture ou une installation prenant la mesure (gigantesque) du lieu : 155 mètres de long, 23 de large, 35 de haut. Il s'agit des *Unilever Series*, un programme d'exposition spécifique mené grâce à un partenariat avec Unilever [« un des plus grands groupes mondiaux de biens de grande consommation » dit le site Internet de l'entreprise⁽²⁾]. Chaque année donc, un artiste investit tout ou partie de l'ancienne salle des turbines de l'usine électrique requalifiée en musée, et pendant six mois (d'octobre à avril), l'œuvre crée l'événement, attire les foules et anime les conversations des spectateurs qui viennent à la Tate comme on flâne (le lieu est très fréquenté : l'accès au Turbine Hall comme celui aux collections permanentes est totalement gratuit, et l'accès est dorénavant extrêmement facile grâce à la passerelle du Millenium qui enjambe la Tamise).

Depuis 2000, Louise Bourgeois, Juan Muñoz, Anish Kapoor, Olafur Eliasson, Bruce Nauman, Rachel Whiteread et Carsten Höller se sont succédés dans la grande boîte parallélépipédique du Hall. Anish Kapoor y a déployé de part et d'autre une colossale sculpture de toile rose, trouée de trois pavillons vrillés comme des siphons (*Marsyas*, 2002-2003). Olafur Eliasson a transformé le lieu en un brumeux écosystème au soleil couchant (*The Weather Project*, 2003-2004). Carsten Höller quant à lui a disposé cinq immenses toboggans permettant de glisser depuis les étages où se tiennent les expositions jusqu'au rez-de-chaussée (*Test Site*, 2006-2007). En modifiant la circulation des visiteurs du bâtiment, il proposait par l'expérience de la glisse de rouvrir le débat sur l'utopie architecturale et urbanistique : une réflexion utopique et joyeuse donc, à l'échelle un, avec des glissières enroulant leur déclinaison de métal sur 58 mètres de long, pour la plus grande.

L'entreprise Unilever insiste sur l'aspect inédit de sa démarche et s'attache à mettre en exergue, en bon gestionnaire de sa communication, son exceptionnel volontarisme [Unilever investit tout de même 2,25 millions de livres dans ce programme⁽³⁾], mais en ce qui concerne les œuvres, elles apparaissent au contraire assez emblématiques de ce qu'essayent de faire toutes les grandes institutions qui souhaitent capter les flux du tourisme culturel mondial : faire grand et parler fort pour être vu et entendu.

Toutes les grandes institutions se placent en effet sur ce terrain : le Guggenheim de Bilbao accueille depuis 2005 sous le titre *La matière du temps* une série de colossales sculptures

de Richard Serra, plaques d'acier tordues typiques de l'artiste, mesurant ici jusqu'à plus de 30 mètres de long. À Paris, le Palais de Tokyo de Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud (remplacé depuis par Marc-Olivier Wahler) a présenté régulièrement depuis son ouverture des manifestations au format extra-large (comme *24H Foucault* de Thomas Hirschhorn, qui occupait la totalité du Palais avec un immense labyrinthe bricolé). Toujours à Paris, plusieurs institutions emmenées par la Délégation aux Arts plastiques ont initié cette année un « nouveau rendez-vous de la création contemporaine », sous le nom de MONUMENTA : comme pour les *Unilever Series* de la Tate, il s'agit de « proposer chaque année à un grand artiste contemporain de se mesurer à la nef monumentale du Grand Palais en créant une série d'œuvres inédites. Anselm Kiefer est le premier à relever le défi » ⁽⁴⁾. Et pour rivaliser avec l'architecture du lieu, il a élevé, puis effondré en partie, d'immenses tours de béton, des constructions spectaculaires entre ruines et monuments. Etc. Etc.

Faire grand et parler fort donc, produire des œuvres aux formats colossaux parce que les lieux d'art qui entendent avoir une attractivité internationale sont eux-mêmes caractérisés par des surfaces colossales. Et parce qu'aujourd'hui, fondamentalement, « sur un marché mondialisé et surinformé, le problème principal est de capter l'attention » ⁽⁵⁾. À la suite du



Anselm KIEFER, *Sonnenschiff (Vaisseau du soleil)*, 2007 (MONUMENTA 2007). Tous droits réservés Ministère de la Culture et de la Communication. Photo : Marc Domage.



La Nef du Grand Palais le soir de l'inauguration de MONUMENTA 2007. Anselm KIEFER, *Chute d'étoiles*. Tous droits réservés Ministère de la Culture et de la Communication. Photo : Didier Plowly.

Musée Guggenheim construit dans la capitale du Pays Basque espagnol, la carte d'implantation des lieux culturels est en train de se modifier (un Centre Pompidou à Shanghai, un Guggenheim et un Louvre à Abou Dhabi, bientôt un grand musée d'art contemporain aux Canaries...) et cela ne fait que stimuler la concurrence internationale ⁽⁶⁾.

Dans ce contexte, le monumental apparaît comme une norme de production stratégique, à l'échelle de lieux qui cherchent à capter l'attention. Ce pourrait être un premier élément de réponse : aujourd'hui les œuvres sont grandes parce qu'elles sont mises en avant pour différencier des centres, des lieux, des musées, eux aussi immenses.

Faire événement

De plus, à ce premier niveau de rivalité (les institutions entre elles), il faut en ajouter un autre, peut-être plus problématique encore, même s'il apparaît de prime abord comme un lieu commun : les formats culturels (exposition, mais aussi télévision, Internet, CD, cinéma, jeux vidéo, téléphone portable 3G...) se concurrencent eux aussi les uns les autres, et dans cet univers concurrentiel, l'œuvre d'art n'est plus, loin s'en faut, la seule à proposer des formes, à fabriquer des cultures et à organiser l'univers des symboles ⁽⁷⁾. Elle a pour ainsi dire perdu la main et doit se contenter des territoires qui lui sont impartis (le luxe, la décoration, les lieux institutionnels...) ou bien tenter d'inventer d'autres manières de prendre la parole, en affrontant elle aussi, et pour elle-même, d'une manière ou d'une autre, la question de la concurrence... Dans ce contexte, les œuvres de grandes tailles peuvent apparaître comme ayant plus de chance de créer l'événement, et donc de passer le cap de la diffusion médiatique les extrayant de la relative invisibilité où elles sont confinées.

Pourquoi cela ? Pourquoi les œuvres d'art monumentales ont-elles plus de chance d'être repérées comme des événements dans la continuité du flux médiatique ? Peut-être parce que les faits qui sont de l'ordre de la quantité peuvent se résumer à des chiffres ou des masses, et qu'en définitive, ils proposent ce qu'il y a de plus simple comme événement : dans le cadre médiatique, un événement est une rupture de la normalité, et la variation quantitative (un chiffre plus grand que la normale) apparaît comme la rupture la plus facile à repérer. Cela n'a certes qu'un très lointain air de famille avec la définition du terme « événement » pour la philosophie ou l'esthétique – Étienne Souriau propose « ce qui advient en suscitant des résultats dignes par leur étendue, d'être pris en considération » ⁽⁸⁾ ... –, mais notre époque, qui a assurément un goût pour les informations types *Guinness des records*, ne l'entend pas uniquement comme cela. « La plus grande barbe d'homme », « la plus grosse paella du monde », « la plus longue traversée à la rame » : cela relève de l'événement uniquement parce que l'on considère la notion de quantité comme une donnée intéressante.

Avec les œuvres monumentales, d'un certain point de vue, c'est un phénomène comparable qui est sollicité : elles sont facilement repérables comme événement parce qu'elles proposent une rupture dans l'ordre de la quantité. Et puis, elles

sont également, dans un second temps, très facilement médiatisables car elles peuvent être présentées à l'aide de cette simple notion comptable de quantité. Cela constitue assurément ce que nous pourrions appeler un avantage concurrentiel. CQFD.

C'est ce qui se passe le plus souvent avec les œuvres de Jeanne-Claude et Christo, comme par exemple leurs *Gates* installées dans *Central Park*, à New York, en février 2005. Avec ce couple d'artistes, en effet, l'argument quantitatif permet de créer l'événement, indépendamment de toutes les autres qualités (ou défauts) de l'œuvre créée. Ils sont les premiers à utiliser les chiffres et les ordres de grandeur pour donner à voir leur travail, et ils médiatisent systématiquement les informations quantitatives liées à leur production : en 2005, pour les *Gates*, nous pouvions lire partout dans la presse les informations qu'ils avaient communiquées à propos de la longueur du chemin (37 km), du nombre de portiques (7500), de leur hauteur majestueuse (5 m), de leurs socles de métal (15000 socles utilisant 5390 tonnes d'acier), du nombre de manutentionnaires habillés en uniforme « The Gates » (600), etc. ⁽⁹⁾. Mais, Jeanne-Claude et Christo sont loin d'être les seuls à procéder comme cela, et c'est aussi le type d'informations qui est véhiculé à propos d'œuvres de Damien Hirst, de Jeppe Hein, de Daniel Buren, etc.

Les œuvres d'art existent dans un environnement concurrentiel, où tous les formats culturels cherchent à capter l'attention des consommateurs pressés que nous sommes, et cela se joue dorénavant sur une scène ouverte et mondialisée. Alors, les artistes recourent à des stratégies spectaculaires, mettent en avant leurs chiffres, comme le feraient des promoteurs de *blockbusters* du septième art, pour tenter de faire événement.

Entertainment

Tout cela pose question quant au glissement de l'art contemporain vers l'industrie culturelle. L'histoire du cinéma s'est certes construite en prenant en compte sa « mixité artistique et industrielle » – une « ambiguïté riche de tensions qui contribuent sans doute grandement à son alchimie créative » écrit Laurent Creton ⁽¹⁰⁾ –, mais il n'est pas sûr que le monde de l'art qui, lui, découvre seulement depuis quelques années cette « mixité », ait déjà tiré toutes les conclusions de cette nouvelle « ambiguïté ».

Certains artistes se sont emparés de la question, comme Wim Delvoye qui travaille à la construction d'un parc d'attraction dédié au cochon dans la grande banlieue de Pékin, pour développer encore davantage son déjà incroyable projet de *Tatoo Farm* ⁽¹¹⁾. Ou encore comme Paul McCarthy qui réalisait en 2005, à Londres, l'équivalent d'un « Disney Land immonde » consacré à la piraterie, « un havre de cris, une débauche d'architectures, de signes et d'images dispersés du sol au plafond (y compris les anciens bureaux à l'étage) et vautrés dans une fange obscure » ⁽¹²⁾, sous le titre *Carribean Pirates*... Ces artistes donc, qui posent ouvertement la question du rapport de l'art au divertissement, le font le plus souvent en utilisant eux aussi des formats extrêmement spectaculaires. Et on peut donc penser, par extension, que les



Douglas GORDON et Philippe PARRENO, extrait du film *Zidane, a XX1st Century Portrait*, 2006. Courtesy Anna Lena Films.

grandes œuvres qui se présentent comme des *blockbusters* sont des symptômes de la porosité du champ de l'art au mouvement de généralisation de l'*entertainment*.

En réalisant *Zidane, a XX1st Century Portrait* (2006) ⁽¹³⁾, Douglas Gordon et Philippe Parreno avaient justement l'ambition de se positionner sur le lieu-même de cette porosité : avec un budget total se situant entre 4 et 5 millions d'euros, cette production assume le jeu de l'industrie cinématographique, et sollicite clairement les ingrédients du *blockbuster* (casting de stars, équipe technique de référence, plan marketing impeccable, très large distribution...) ; mais dans le même temps, dans un paradoxe fascinant, elle reste arc-boutée sur les éléments post-conceptuels qui caractérisent le travail des deux artistes depuis le début des années 1990 (filmer seulement Zidane apparaît en effet comme un protocole radical de fabrication de l'œuvre qui peut se comparer à d'autres protocoles utilisés par les artistes, comme le ralentissement appliqué au film d'Hitchcock pour *24 Hours Psycho* (1993) de Douglas Gordon). Entre *blockbuster* et art contemporain cérébral donc, cette œuvre est typique des ambiguïtés de l'époque, de la tentation de l'*entertainment* également, et son format, une nouvelle fois, est XXL.

Méga collectionneurs

Le quatrième argument que nous pourrions avancer pour expliquer à notre Persan naïf pourquoi le début du XXI^e siècle est si fourni en œuvres d'art gigantesques serait en lien avec l'extrême bonne santé du marché de l'art. Il suffit de suivre un peu la presse spécialisée pour en être convaincu : depuis la fin des années 1990, le marché de l'art n'a fait que progresser, attirant toujours plus d'argent, et cette année, à la Foire de Bâle, référence en la matière, « jamais une foule aussi dense et motivée ne s'était ruée dans les stands : dès les premières minutes du vernissage (...), collectionneurs et investisseurs se jetaient, listes en main, sur la production la plus récente » ⁽¹⁴⁾...

Et pourquoi peut-on affirmer que l'exceptionnelle santé du marché de l'art a un lien avec le format ambitieux des œuvres ? Hé bien d'abord parce que les grandes œuvres sont chères (à produire, puis à acheter) et qu'il faut de l'argent disponible pour que l'économie qui en permet l'existence soit viable. Mais aussi parce que si le marché de l'art attire de plus en plus de personnes qui collectionnent « normalement » (soit achètent des œuvres au format domestique pour le dire vite), les plus importants collectionneurs vont avoir davantage tendance, par réaction, à soutenir les œuvres au format *unlimited* (comme le stand de la foire de Bâle du même nom) : ils vont s'intéresser à ce segment de niche qui nécessite à la fois des moyens d'acquisition considérables et une infrastructure extra-large pour ensuite accueillir les gigantesques achats. Et cela, eux seuls peuvent concrètement l'assumer.

Le sociologue et économiste Thorstein Veblen en faisait déjà le constat à la fin du XIX^e siècle ⁽¹⁵⁾ : pour la consommation de luxe, l'achat se fait aussi pour répondre à un désir de distinction. Et dans le cas du marché de l'art, sans les œuvres XXL, les grands collectionneurs ne pourraient pas combler leur envie de consommer des biens peu répandus. Ici, « l'effet Veblen » (nom dorénavant donné aux « situations où le consommateur achète un bien en raison de son prix élevé » afin de se singulariser) fonctionne à plein régime ⁽¹⁶⁾.

François Pinault est peut-être aujourd'hui le plus connu de ces collectionneurs qui se singularisent par leurs achats de pièces gigantesques. En 2000, il achetait *Split Rocker*, sculpture de Jeff Koons haute de 12 mètres et représentant deux moitiés de jouets assemblés, réalisée avec une ossature de métal recouverte de fleurs. Et le public de l'exposition *La Beauté* (à Avignon, en 2000), dans laquelle la sculpture imposait sa stature, se demandait alors où il était possible de conserver une pièce comme celle-là, pour un collectionneur privé... Depuis, François Pinault a continué de se singulariser en achetant dans toutes les grandes expositions des séries d'œuvres gigantesques [comme à la dernière Biennale de Venise, où « il s'est offert la série de toiles monumentales de Sigmar Polke qui trônaient au centre du Pavillon international » ⁽¹⁷⁾], et il a adjoint à sa collection une fondation qui gère l'imposant Palazzo Grassi et depuis peu également « la Douane de mer, triangle en briques du XVII^e siècle ancré à la pointe du Grand Canal, face à la place Saint-Marc » ⁽¹⁸⁾, qui accueillera précisément les pièces les plus monumentales de la collection...

Il faut enfin ajouter que ceux que la sociologue Raymonde Moulin appelle les « méga-collectionneurs » – comme François Pinault, mais aussi Charles Saatchi, ou Jeffrey Deitch – ne soutiennent pas la présence d'œuvres gigantesques dans le champ de l'art uniquement par leurs achats : ils sont, dit-elle, également devenus littéralement des « prescripteurs » ⁽¹⁹⁾. Et donc, non seulement ils achètent des œuvres et en permettent la production, mais leur puissance financière, leur position d'influence dans les conseils d'administration des grands musées, leur propriété, à l'occasion, de journaux spécialisés ou de maisons de vente aux enchères (Pinault est propriétaire de Christie's depuis 2000), induisent de véritables orientations au sein de l'écosystème du monde de l'art. En soutenant certains artistes ou au contraire en les délaissant, ils en fabriquent la cote, l'importance relative, la visibilité, etc. [avec comme cas le plus emblématique de ce mécanisme les *Young British Artists* « fabriqués » par le publicitaire anglais Charles Saatchi ⁽²⁰⁾], et il en va de même pour le format des pièces : en achetant des pièces colossales, les méga-collectionneurs rendent cet horizon possible, et dans une certaine mesure, en « prescrivent » l'existence.

Un art d'entrepreneur

Alors ? Les œuvres aux formats XXL se généralisent parce que les institutions qui accueillent de l'art sont elles-mêmes immenses et parce qu'elles souhaitent être visibles à l'échelle mondiale ; parce que les artistes cherchent à se faire entendre

en parlant fort, parce que l'*entertainment* est devenu un paradigme dominant pour tous les formats culturels, et parce que le marché de l'art soutient ce type d'œuvres. Tout cela forme un système d'une rare cohérence. Il semble cependant que nous puissions y ajouter encore un élément, à savoir l'apparition et la généralisation de la figure de l'artiste en entrepreneur.

En effet, pour réaliser des œuvres aux formats industriels, l'artiste semble nécessairement devoir quitter le terrain de l'artisanat et des métiers d'art pour s'aventurer sur celui de l'entrepreneuriat. Il ne devient certes pas un « patron » au sommet d'un édifice capitaliste à hiérarchie verticale, mais il est contraint à une organisation de la production typique des logiques entrepreneuriales. Et de fait, c'est bien la figure de l'entrepreneur qui apparaît ici modélisante ⁽²¹⁾.

L'artiste à œuvres *blockbusters* procède en effet comme l'entrepreneur contemporain, par exemple en ce qui concerne sa logique de projet. Il ne s'appuie pas sur une structure durable qui produirait la totalité de ses œuvres (c'était par contre une caractéristique de l'atelier classique, celui de Rubens, par exemple, à l'époque préindustrielle), mais au contraire, il met ponctuellement en place des combinaisons d'acteurs et de savoir-faire, à partir d'une organisation éminemment flexible s'adaptant, justement, aux différents projets. Pour chaque œuvre produite, l'importance de chacun, les moments où intervenir ainsi que les tâches à effectuer, peuvent varier de manière significative. Ou, pour le dire une nouvelle fois, avec le vocabulaire précis du sociologue du travail artistique qu'est Pierre-Michel Menger, l'artiste comme l'entrepreneur travaille selon un « processus de division horizontale du travail par aires de spécialisation et de 'juridiction', assise sur l'expertise détenue » ⁽²²⁾.

L'artiste qui agit comme cela ne sera donc pas sur un « sommet » d'où il dominera la réalisation de son œuvre, mais apparaîtra plutôt comme un catalyseur qui fait circuler de l'énergie dans un réseau, l'active, et lui donne un but. En cela, là aussi, il se rapproche de l'entrepreneur du néo-capitalisme : pas au-dessus donc, mais au milieu – rien du patron du taylorisme donc, mais plutôt la figure héroïque de nos temps modernes, celle du manager. Comme lui, et pour reprendre le vocabulaire lyrique des ouvrages d'école de commerce, il apparaîtra comme un « leader » qui propose « son intuition créatrice », et qui « sait stimuler les autres par la puissance et l'enthousiasme de sa vision » ⁽²³⁾... Comme lui surtout, il organise sa production en s'adaptant aux contextes, en ajustant ses objectifs, en rationalisant ses investissements, en choisissant ses fournisseurs, etc. Tout cela précisément, encore une fois, en fonction du projet à mener.

Par exemple, pour sa série de sculptures au Guggenheim de Bilbao, Richard Serra a travaillé avec deux aciéries différentes (un chantier naval dans le Maryland aux États-Unis, et une usine à Siegen, en Allemagne) parce qu'elles seules pouvaient fabriquer des plaques avec des formes elliptiques aussi complexes ⁽²⁴⁾. Et, pour financer l'ensemble, en habile entrepreneur, il a rassemblé autour de lui la puissance financière et symbolique du Guggenheim, et s'est appuyé sur un partenariat de choix avec Mittal-Arcelor, le leader mondial de l'acier. Un montage parfait donc, pour une œuvre *blockbuster* qui fera la joie des petits et des grands, comme on le dit des films du dimanche soir.

Pour toutes ces grandes œuvres qui mettent en avant leurs chiffres comme autant d'arguments esthétiques, l'artiste se fait donc entrepreneur. Il organise son travail avec précision, il élabore de subtils montages financiers, il travaille entouré d'équipes spécialisées. Comme l'architecte, le designer ou le réalisateur de *blockbusters*, il doit dorénavant composer avec les éléments industriels de sa production.

NOTES

- (¹) La Biennale d'art contemporain de Lyon 2007 pose frontalement cette question, et avec son titre programmatique – 00's. *L'histoire d'une décennie qui n'est pas encore nommée* – cherche par l'exposition à caractériser une époque en cours.
- (²) Cf. www.unilever.com.
- (³) Cf. www.unileverseries.com.
- (⁴) Cf. www.monumenta.com.
- (⁵) MOUREAU, Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, Éditions La Découverte, Collections Repères, juin 2006, p. 101.
- (⁶) Cf. par exemple le dossier *Architecture et musées : délocalisations/mobilités*, dans *Archistorm* # 25, mai-juin 2007.
- (⁷) Cf. par exemple l'introduction de Yves Michaud dans son ouvrage *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, Les essais, 2003.
- (⁸) SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, Rubrique « Événement ».
- (⁹) Cf. www.christojeanneclaude.net : toutes les statistiques liées à la fabrication de leurs œuvres – nombre de participants, surface de toile, longueur de câble utilisée, etc. – y sont consignées, et systématiquement reprises par les médias. Cela participe de l'expérience que le spectateur fait de l'objet qu'il a sous les yeux (*Le Reichstag emballé*, 1991), ou sous les pieds (*Le Pont-Neuf emballé*, 1985).
- (¹⁰) CRETON, Laurent, *L'économie du cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 7.
- (¹¹) Ferme dans laquelle Wim Delvoye emploie des fermiers, tatoueurs et vétérinaires pour qu'ils élèvent des cochons, qu'ils les tatouent (avec des motifs prisés par l'artiste comme la Vache qui rit, les marques de luxe, les codes culturels agressifs – aigles de *bikers*, crânes rieurs de gothiques, visage du Che ou d'Oussama Ben Laden... – , etc.), puis, une fois leur douce vie de cochon terminée, qu'ils les empaillent ou en tannent la peau afin qu'elle soit vendue comme sculpture ou dessin parcheminé à des collectionneurs occidentaux. Le projet a été présenté à la Biennale de Lyon en 2005.
- (¹²) LEBOVICI, Elisabeth, *Paul McCarthy à bon porc*, dans *Libération*, 18 novembre 2005.
- (¹³) Ce film dorénavant presque aussi célèbre que son héros propose de suivre pendant 90 minutes la totalité des gestes et expressions du footballeur Zinédine Zidane. Cf. www.annalenafilm.com pour la bande-annonce du film et sa présentation complète. Cf. aussi sur ce sujet, SAUZEDDE, Stéphane, *Le cinéma comme mode opératoire*, dans DENIS, Sébastien (dir.), *Arts plastiques et cinéma, Cinémaction*, n° 122, Paris, janvier 2007, p. 236-245.
- (¹⁴) DE WAVRIN, Isabelle, *Foire de Bâle. Reine du monde*, dans *Beaux-Arts magazine*, n° 278, août 2007, p. 94.
- (¹⁵) VEBLEN, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, Macmillan Company, 1899, trad. fr. *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1970.
- (¹⁶) Pour cela, cf. par exemple MOUREAU, Nathalie et SAGOT-DUVAUROUX, Dominique, *op. cit.*, p. 39.
- (¹⁷) DE WAVRIN, Isabelle, *op. cit.*
- (¹⁸) ALLIX, Grégoire, *François Pinault dévoile à Venise son deuxième lieu d'art contemporain*, dans *Le Monde*, 22.09.07.
- (¹⁹) Cf. l'analyse qu'en propose Raymonde Moulin, dans *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2000, p. 32 et sq. par exemple.
- (²⁰) Cf. le récit de cette fabrication dans BELLET, Harry, *Le marché de l'art s'écroule demain à 18h30*, Paris, Nil Éditions, 2001, p. 11-16.
- (²¹) Pour la notion d'artiste entrepreneur, cf. SAUZEDDE, Stéphane, *Wim Delvoye et Philippe Ramette : des artistes entrepreneurs*, dans *Figures de l'art*, revue d'études esthétiques, n° 7, *Artiste, artisan*, Presses Universitaires de Pau, janvier 2004.
- (²²) MENDER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Seuil, La république des idées, 2002, p. 26-27.
- (²³) BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, Collection NRF Essais, 1999, p. 123 et 122 : citation de MOSS KANTER, Rosabeth, *Les habits neufs du manager*, dans *Harvard-L'expansion*, n° 60, 1991, p. 30-39.
- (²⁴) C'est ce que l'on apprend sur le site Internet du musée, dans la présentation qui est faite de cette partie de la collection permanente... Cf. www.guggenheim-bilbao.es.

Alain de Wasseige a travaillé de 1979 à 2004 à la Direction générale de la Culture du Ministère de la Communauté française de Belgique. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les politiques culturelles publiques (matière qu'il enseigne dans l'enseignement supérieur) : *Guide de l'art public* (Fondation Roi Baudouin, 1996), *Communauté Bruxelles – Wallonie, quelles politiques culturelles ?* (Quorum, 2001) et *Refonder les politiques culturelles* (100 Titres, 2006). Dans le domaine des arts plastiques, il dirige (depuis 1988), à Bruxelles, la Galerie 100 Titres. Il est également administrateur de SMart (Société Mutuelle pour artistes).

100 Titres
rue Alfred Cluysenaar 2
B-1060 Bruxelles
www.100titres.be
100titres@gmail.com

Arts plastiques dans la Communauté française de Belgique

Un champ dont la constitution est inachevée

Un champ qu'il est urgent d'adapter

Un champ en cours de constitution

Une première remarque s'impose : dans le domaine des arts plastiques, le champ en tant que tel – supposant donc institutions spécifiques, personnel spécialisé et langage propre – est toujours en cours de constitution. C'est dans cette perspective d'achèvement de la construction d'un champ des arts plastiques et de son adaptation à quelques enjeux actuels que s'inscrit cette contribution sur l'état des arts plastiques dans la Communauté française de Belgique.

Les politiques culturelles publiques ont connu, dans notre pays, une relance avec la communautarisation de ces matières (1970). Nombre d'initiatives ont été prises depuis, souvent sans vision d'ensemble ni schéma directeur.

Un schéma pour comprendre et évaluer les politiques culturelles

Pour évaluer les politiques culturelles publiques dans le champ des arts plastiques, le schéma suivant s'impose. Il a le mérite d'identifier les fonctions essentielles, il permet de clarifier les conditions indispensables à la constitution d'un champ des arts plastiques, il permet de faire apparaître aisément ce qui est acquis et de dresser les éléments d'un plan d'action pour les années à venir.

Former / Créer / Produire

œuvre

Légitimer / Gérer une carrière /

Promouvoir / Diffuser /

Opérer les médiations / Défendre /

Sauvegarder

Quelques remarques s'avèrent nécessaires.

Les fonctions reprises dans la ligne du haut concernent principalement des actes à poser pour que l'œuvre existe. Quant aux fonctions reprises dans la ligne du bas, elles sont assumées à partir de l'existence d'une œuvre.

Le terme « fonction » est pris ici dans un sens général, chacune d'elles peut en recouvrir plusieurs. Ainsi défendre recouvre à la fois la défense juridique liée au droit d'auteur, mais aussi la défense professionnelle des plasticiens. Diffuser recouvre à la fois des fonctions de mise en marché, d'organisation d'expositions, d'édition ainsi qu'une fonction d'agent, etc.

Ces différentes fonctions (former, créer, produire, etc.), essentielles pour que l'œuvre existe pleinement, peuvent être accomplies par un éventail d'opérateurs à statuts très différents : individus, collectifs, organismes privés marchands ou non marchands, services publics ou encore institutions à missions de service public déléguées, faute d'un statut spécifique, à des organismes privés non marchands (en Communauté française de Belgique : Mac's, Musée de la Photographie, Centre de la Gravure et de l'Image imprimée, ISELP, Galerie du Prêt d'Œuvres d'Art, notamment).

Un même opérateur peut assumer plusieurs fonctions.

La fonction de formation ne concerne pas seulement l'œuvre (former des artistes), mais aussi les différentes professions qui relèvent directement du schéma d'ensemble : former des producteurs, des agents, des diffuseurs, des critiques, des médiateurs, des juristes, des conservateurs, etc).

Le schéma montre qu'une politique des arts plastiques ne concerne pas seulement des biens (les œuvres), elle concerne aussi des services et des professions, domaines dans lesquels les pouvoirs publics sont amenés à jouer un rôle.

Conditions indispensables pour la mise en place d'une politique culturelle globale

Impossible d'appréhender sérieusement une politique culturelle en dehors d'une perspective globale. Dans le domaine des arts plastiques, elle fait singulièrement défaut, notamment car on n'appréhende pas la « chaîne » du secteur (comme on est capable d'en parler pour le livre).

Le développement des arts plastiques dans nos régions suppose dès lors :

- Une articulation entre les différentes fonctions inhérentes au schéma repris ci-dessus, quel que soit le statut des opéra-

teurs principaux. Dans les démocraties sociales, c'est une des formes de régulation assumée par l'instance publique.

- L'existence, la structuration et le développement des différentes fonctions. D'où la nécessité d'une politique publique adaptée à l'évolution et aux transformations qui affectent le secteur concerné (il s'agit dans ce cas de prendre en compte aussi bien les contingences historiques spécifiques que les facteurs externes qui influencent et modifient les pratiques (l'internationalisation du marché par exemple).
- Une action en direction de tous les types d'opérateurs existants (individus, collectifs, organismes privés marchands et non marchands, etc. (voir liste ci-dessus) alors qu'il est aujourd'hui orienté principalement vers le secteur privé non marchand.
- L'articulation entre objet de culture (ici les arts plastiques), acteurs de la culture et territoires concernés (ce qui recouvre à la fois les territoires sur lesquels s'exerce la compétence de la Communauté française, mais aussi les territoires concernés par la dynamique des arts plastiques, et ce à un niveau international).
- L'articulation des politiques menées dans les différentes disciplines culturelles et artistiques dans la mesure où elles se révèlent complémentaires des politiques des arts plastiques (politique du livre, politique de jeunesse et d'éducation permanente). Dans la mesure également où les pratiques dans ce domaine s'avèrent de plus en plus multi, voire interdisciplinaires, mettant en question l'organisation sectorielle de l'administration de la culture.
- Une interrogation sur la validité des hiérarchies actuellement pratiquées par la Communauté française : où se dirigent les actions principales, avec quels objectifs ?

On est donc loin de la mise en œuvre d'une politique globale des arts plastiques. Le chantier est à ouvrir.

Commentaire sur l'état des fonctions reprises au schéma de fonctions à partir de l'œuvre

Dans cette seconde partie de l'article, je m'attacherai aux différentes fonctions évoquées dans le schéma initial. Plutôt que de relever ce qui est déjà mis en place, je mettrai en évidence les problématiques principales auxquelles on n'a pas donné de réponse ou auxquelles les réponses données s'avèrent insuffisantes ou inadéquates, même après l'opération menée par le gouvernement actuel sous couvert des États généraux de la Culture (2004-2005).

Former

Quels constats peut-on faire aujourd'hui ?

Regretter l'absence de lien étroit entre la formation scolaire (l'enseignement) et les secteurs de la culture au sein même du Ministère de la Communauté française entraînant une trop

faible adaptation de la formation aux réalités actuelles des pratiques artistiques.

L'absence de projet artistique (esthétique) spécifique à chacune des écoles d'enseignement supérieur entraînant des pratiques plus similaires que différenciées.

Une trop faible intégration du pluridisciplinaire dans ces formations artistiques, à l'heure où les créateurs sont amenés à varier leur discipline et leur technique en fonction de la spécificité de chacun de leurs projets.

Une beaucoup trop faible formation aux différents métiers exercés à partir d'une discipline que les artistes formés seront amenés à pratiquer : enseignement, animation, commissariat d'exposition, management, agent, etc.

L'insuffisance de la formation à l'environnement économique, institutionnel, social et juridique auxquels les artistes sont confrontés au cours de leur carrière.

L'inexistence d'une quelconque politique qui oserait prendre en compte les enjeux de l'auto-formation et du compagnonnage, souvent essentiels dans ces métiers.

L'inexistence de formations spécifiques aux métiers du management, d'agent, de médiateur, d'organisateur d'exposition, etc.

L'impensé, au niveau des compétences régionales, des formations professionnelles complémentaires aux métiers strictement artistiques.

L'inexistence de toute problématique liée à la reconversion de ceux qui, ayant suivi une formation artistique, sont, pour diverses raisons (personnelles, professionnelles ou économiques) contraints de réorienter leur vie professionnelle.

Créer / Produire

En amont de la production, relevons deux problèmes majeurs (cela concerne hélas tous les secteurs artistiques) :

- L'inexistence d'une politique d'ateliers d'artistes et de salles de répétition intégrée aux politiques d'aménagement du territoire.
- L'inexistence d'une politique de recherche en lien tantôt avec la recherche universitaire, tantôt avec les entreprises, tantôt avec le monde associatif, autour d'objectifs de création

En matière de création et de production :

- L'inexistence de structures professionnelles de production (alors que ce n'est pas le cas dans les autres domaines artistiques) chargées de négocier des projets, de réunir les financements (publics, privés, aides services) nécessaires, de réunir les équipes capables de les mettre en œuvre, d'accompagner les projets, d'engager les processus de diffusion, d'assurer le retour sur investissement, via la diffusion, les produits dérivés, les droits, etc). Tout fonctionne essentiellement sur le modèle du plasticien-artisan solitaire.
- La faiblesse de l'aide à la création dans le champ des arts plastiques, notamment par rapport à d'autres secteurs de la création.
- Le manque de diversification des initiatives en matière de création : la rareté de la commande publique, la presque inexistence de la commande sociale (besoins collectifs

initiés par des citoyens ou par des organismes et institutions hors champ artistique) qui permettent une réponse en termes de création.

- L'inadaptation des politiques culturelles dans un contexte d'extension considérable de l'offre de création.

Légitimer

Partout, le débat sur les instances de légitimation des œuvres est ouvert et la lutte est souvent violente entre les prétendants nommés ou autoproclamés au sein des instances de légitimation que sont les commissions, les postes de direction des grandes institutions et des grandes écoles, la presse et les revues spécialisées, que représentent la recherche universitaire, et ... le public.

Mais chez nous la faiblesse des instances de légitimation et la dépendance où nous sommes à l'égard de pôles dominants (uniquement étrangers) provoque un double effet sur la création. Un conformisme aux modèles du moment (par soumissions aux modèles dominants), une autonomie rebelle autorisant des créations spécifiques à la création dans nos régions (en raison justement du faible poids des instances de légitimation et de l'éloignement des pôles de référence).

Le risque est grand avec l'institutionnalisation de toute une série de structures de privilégier leur rôle de relais par rapport aux normes internationales du moment au détriment d'une valorisation des pôles de la création indépendante et rebelle. On organiserait dès lors le champ des arts plastiques non dans son autonomie, mais dans sa dépendance.

Gérer une carrière

Pour les artistes, il manque singulièrement d'espaces professionnels spécialisés dans l'accueil, l'information, le conseil sur leur démarche et leurs projets. De tels espaces pourraient être chargés également de stratégies, voire de mise en œuvre en matière de promotion. La plupart des artistes ne peuvent se payer cet accompagnement. Il est donc nécessaire d'envisager de le mutualiser.

On peut regretter que trop souvent les milieux professionnels, soumis aux lois du marché du moment, s'engagent trop peu sur la durée dans leur travail avec les artistes alors qu'on sait que c'est sur des temps longs que s'organisent et se déploient les potentialités d'une œuvre.

Promouvoir

C'est un éventail de métiers (communication et marketing, écriture et recherche, organisation d'exposition et d'événements, etc.) et de canaux différents qui sont nécessaires à une réelle promotion de la démarche d'un artiste.

Les pouvoirs publics n'ont pas pris conscience aujourd'hui de l'importance des coûts de ce qu'il faut bien appeler une mise en marché d'un travail et d'une démarche artistiques.

Par ailleurs, et comme pour la gestion d'une carrière, on devrait pouvoir envisager une mutualisation des services de promotion à travers la mise en place des espaces professionnels spécialisés évoqués au point précédent.

Diffuser

Alors que dans le domaine du cinéma et des arts de la scène et de la littérature, des dispositifs ont été mis en place pour veiller à la diffusion des œuvres (même si dans chacun de ces domaines beaucoup reste à faire), les arts plastiques sont le seul secteur pour lequel une politique de large diffusion n'a pas été pensée, encore moins mise en œuvre.

À l'heure de la globalisation et de la mondialisation, les politiques culturelles (dont la diffusion), et ceci vaut pour l'ensemble des disciplines artistiques, sont encore élaborées dans le cadre étroit des limites territoriales (Wallonie-Bruxelles). Dans un pays caractérisé, sur le plan économique par la nécessité d'exporter, on en est toujours à penser en termes de « marché intérieur » et de « marché extérieur ».

Quant aux politiques d'infrastructures artistiques (les équipements culturels) et, exception faite des équipements que la Communauté française crée elle-même, elles sont aujourd'hui encore le fait du projet de chaque commune ou regroupement de commune, indépendamment d'une quelconque planification ou de projet d'ensemble sur le territoire wallon et bruxellois. Pas étonnant dès lors que cela soulève de nombreux problèmes de diffusion.

Les centres culturels, pôle de la diffusion, sont encore à ce point marqué par les objectifs de démocratie culturelle qui ont prévalu dans les années 1970 que peu d'entre eux recrutent un personnel compétent en matière de programmation et qu'un nombre très restreint dispose d'une programmation régulière et cohérente en matière d'arts plastiques.

Alors que dans tous les autres domaines artistiques, les artistes sont rémunérés pour leurs prestations, les plasticiens doivent se contenter d'être montrés. Le plus souvent ils doivent tout prendre à leur charge : frais de production, voire frais de montage. On estime que la rémunération est liée à la vente. Mais la plupart des lieux subventionnés n'ont guère de pratique en ce domaine, et à la différence des autres secteurs, rechignent à entrer dans une logique économique de la diffusion. Il est donc urgent de mettre en place un droit de monstration dans les lieux subventionnés.

Opérer les médiations

La question de la médiation (des œuvres vers les publics comme on le fait de plus en plus, mais également des publics vers les œuvres, ce que l'on fait trop peu) s'avère essentielle dans une société francophone souvent arc-boutée sur des références classiques ou traditionnelles.

Cette situation est insuffisamment prise à bras le corps par les politiques publiques alors que par ailleurs les politiques économiques s'orientent de plus en plus vers la recherche et l'innovation.

On peut regretter :

- la quasi inexistence d'une politique récurrente de formation à la médiation artistique.
- la très grande faiblesse des secteurs associatifs à assumer des fonctions de relais à l'égard des organismes

chargés de la diffusion et de la conservation et plus généralement à la confrontation aux œuvres.

Sauvegarder

La sauvegarde suppose deux pôles : l'acquisition et la conservation.

On peut regretter que les politiques d'acquisition :

- soient particulièrement silencieuses sur les options défendues (pour autant qu'il y en ait) et qu'aucun débat de fond ne soit mené autour de celles-ci ;
- ne fondent pas leur ligne de force sur quelques courants majeurs de l'art dans nos régions, au mépris de notre histoire et de certains aspects de notre culture ;
- soient le plus souvent effectuées sans destination claire ;
- soient de plus en plus réduites au cours des dernières années, au point d'être nulles en 2007 ;
- soient sans lien avec les collectionneurs. Or chacun sait que l'accroissement des collections des musées provient essentiellement des collections privées ;
- fassent l'objet de débats difficiles entre niveau de pouvoir, rendant parfois précaire le mécanisme du paiement en œuvres des droits de succession (dation), les pouvoirs compétents en matière de droits de succession, de culture et de territoire où sont situés les institutions susceptibles d'accueillir les œuvres données en contrepartie des droits de succession n'étant pas les mêmes.

En matière de conservation on doit constater :

- qu'entre 1948 et 2002, ce fut le silence complet en matière de réglementation et de subventionnement des musées, hormis il est vrai quelques grands institutions en matière d'arts plastiques contemporains.
- qu'un grand effort doit être effectué dans le schéma organisationnel des musées entre les pôles recherche et conservation, organisation d'exposition, communication et relations aux publics et logistique.

Défendre

La défense des artistes et des œuvres passe par une indispensable structuration d'associations professionnelles dans lesquelles se reconnaissent les créateurs et qui sont à même d'être leur interlocuteur auprès des pouvoirs publics et de défendre leurs intérêts.

Elle passe aussi par le développement de structures à même de répondre aux interrogations des artistes quant à leurs droits et devoirs.

Elle passe enfin, par la défense des œuvres, dans un pays dont on sait qu'il est une des plaques tournantes dans le circuit du trafic des œuvres d'art.

Quelques hiérarchies discutables

Les politiques publiques de la Communauté française de Belgique se caractérisent par des hiérarchies qui méritent à tout le moins d'être interrogées sinon remises en question :

- L'investissement financier porte essentiellement sur les pratiques culturelles collectives plutôt que sur les pratiques davantage individualisées. Priorité donc aux arts de la scène, à l'audiovisuel, aux politiques de jeunesse et d'éducation permanente au détriment du livre et des arts plastiques. C'est idéologique. C'est aussi le résultat de rapports de force. Dans les domaines des pratiques collectives, les professions sont davantage organisées, on les entend plus quand elles revendiquent. Donc elles obtiennent plus. C'est le cercle vicieux qu'aucun choix politique ne vient corriger.
- Deuxième type de hiérarchie : les écarts colossaux dans le financement des différents opérateurs pour assumer leurs missions.
- Troisième type de hiérarchie : le soutien accordé aux cultures de traditions savantes par rapport aux cultures populaires et celui accordé aux pratiques professionnelles, par rapport à celles développées en amateur à une période où les esthétiques mises en œuvre par les artistes ont fait voler en éclat de telles catégories.
- Le quatrième type de hiérarchie concerne les territoires. En effet, l'implantation et le développement d'équipements culturels spécialisés ne tiennent pas compte de deux paramètres fondamentaux : d'une part la dynamique artistique existante et, d'autre part, l'accès géographique à la culture.
- Cinquième type de hiérarchie : les politiques publiques se sont concentrées essentiellement sur les subventions aux organismes et institutions plutôt que sur les achats d'œuvres et sur des actions relatives aux conditions de travail des artistes (statut social et fiscal, politique d'ateliers par exemple).

Conclusion

Tels me semblent être les tâches urgentes d'un plan de sauvetage des arts plastiques dans la Communauté française de Belgique. Au vu de la situation actuelle, impossible de croire à sa mise en place. Reste alors à fonder notre espoir sur la force de l'impertinence d'un certain nombre de nos créateurs que tôt ou tard on recherchera pour la liberté, contre vents et marées, dont leur œuvre ne cesse de témoigner.

SMart « L'union fait la force »

Les relations administratives individuelles souvent conflictuelles se transforment en dialogue constructif et la plupart du temps consensuel lorsque les requêtes sont collectives. Le passage du traitement individuel des dossiers aux procédures collectives crée des habitudes administratives qui profitent tant aux artistes qu'aux administrations elles-mêmes.

ART PROBLEMS?



SEEK PROFESSIONAL ADVICE ...

Sophie NYS, *Art problems*, © Sophie Nys.

Une association professionnelle d'artistes

SMart (Société Mutuelle pour artistes) est une association d'artistes professionnels née de la demande d'artistes confrontés aux difficultés de gestion de leur statut et de leurs activités, difficultés souvent liées aux contraintes de la nature intermittente de l'activité artistique et à l'aspect irrégulier de l'offre du marché. Depuis sa création en 1998, elle a généré un cadre adapté à chaque situation professionnelle. Ainsi des outils et des moyens juridiques, administratifs, logistiques ont été élaborés, permettant aux artistes d'élargir leur autonomie et d'asseoir leur position face aux interlocuteurs privés et publics. Suivant de près l'évolution du marché de l'emploi, SMart s'est aussi ouverte à des professionnels de domaines créatifs où règne de plus en plus l'intermittence des prestations (graphistes, photographes, journalistes...). Conjointement, l'association agit dans le champ social, politique et économique pour faire reconnaître l'activité artistique comme une activité professionnelle productive au même titre que les activités de l'ensemble de la population. SMart bénéficie par ailleurs d'une expérience du domaine artistique et de la législation dans les matières concernées (social, fiscal, droit d'auteur...) qui en fait un catalyseur de l'activité artistique professionnelle, particulièrement dans le secteur non institutionnel.

Une association fondée sur base d'une charte

Les principes de notre charte sous-tendent toutes nos missions :

- être une structure démocratique
- renforcer l'autonomie des artistes
- favoriser l'émergence des activités créatrices
- professionnaliser les relations inscrites dans les champs artistique et culturel
- sécuriser le cadre juridique du secteur artistique
- développer la représentativité de ses membres

En application de sa charte, SMart se donne comme missions :

- d'informer et de conseiller en vue d'un meilleur positionnement des artistes face à leurs interlocuteurs
- de rendre le secteur plus opérationnel par des procédures adaptées au travail en Belgique et à l'étranger
- de représenter et soutenir les intérêts des artistes auprès des décideurs culturels et politiques
- d'orienter l'élaboration d'un paysage légal et réglementaire adapté au secteur
- d'accroître la visibilité et les opportunités de développement du secteur

Un organe de représentation et de défense des intérêts de ses membres ainsi que du secteur culturel et artistique

Le regroupement de nos membres génère une force de participation qui porte les principes de notre charte et permet d'accroître la visibilité des activités de création. C'est la seule manière de permettre plus d'adéquation entre les pratiques du secteur et leur cadre institutionnel, légal, administratif, tant au niveau national qu'international. Dans cette optique, nos missions se concrétisent par des actions tant sur le plan individuel que sur celui du secteur culturel. C'est notamment :

- proposer une « grille de lecture » pertinente de la situation concrète du secteur artistique
- cadrer les applications réglementaires des administrations afin d'assurer à nos membres et donneurs d'ordre une stabilité juridique et administrative
- favoriser la communication entre les différents acteurs/décideurs du secteur
- saisir les opportunités juridiques de développer une jurisprudence au bénéfice des artistes
- éclairer les pouvoirs publics et les acteurs du secteur culturel sur les implications des législations et réglementations en vigueur ou en préparation
- créer des espaces de réflexion entre les interlocuteurs du secteur (colloques, tables rondes)
- réunir et relier des réseaux nationaux et internationaux existants en vue d'actions concertées

Cette approche vise l'élaboration d'un cadre social, économique et juridique plus clair, transparent, sécurisé, et propice à une pérennité et un ancrage des projets professionnels de nos membres sur le long terme.

Identifier les besoins et créer des outils adaptés : une structure comme moyen

Au sein d'un secteur mouvant, aux fonctionnements peu normés, souvent soumis aux usages, l'hétérogénéité des demandes individuelles doit être abordée en restant attentifs aux particularités et aux fonctions spécifiques du secteur. Les situations et les demandes sont souvent complexes, ce qui nécessite des outils et des solutions relevant de différents champs : social, fiscal, financier, administratif, juridique, commercial... Nous proposons donc différents services adaptés et modulables, gérés par des équipes de spécialistes.

Un service d'informations et de conseils administratifs et juridiques :

Nos équipes s'attellent à répondre à toutes les questions dans les domaines suivants : statut social et fiscal, informations juridiques de fond, contrats de travail, contrats de vente (édition, production, concessions de droits d'auteur, etc.), réglementation concernant le chômage, formalités administratives, conseil à l'élaboration de projets et de structures ...

La gestion de contrats et gestion de projets :

Nous proposons aux artistes et donneurs d'ordre – les commanditaires – des procédures souples et faciles de gestion de contrats et de gestion de projets. Les artistes sont ainsi assurés d'être en règle par rapport aux administrations sociales et fiscales et d'avoir une situation professionnelle claire et transparente. Notre action favorise par ailleurs la fluidité et la récurrence des engagements professionnels, ce qui ouvre aux donneurs d'ordre un terrain propice aux rapports contractuels avec les artistes.

La mutualisation des risques :

Nous assurons en outre une protection juridique (soutien juridique et administratif des dossiers individuels et fonds de garantie de défense juridique des dossiers d'intérêt commun) et une protection salariale (fonds de garantie de paiement des salaires en cas de faillite du donneur d'ordre et de paiement des salaires à échéance du contrat).

Nos 17 000 membres sont le moteur principal de SMart et diffusent ses principes dans les champs culturel, économique et politique. Ils sont tous invités à l'assemblée générale de l'asbl. Chaque membre, mieux informé, plus autonome, est individuellement un acteur de changement. La confiance que plus de 12 000 commanditaires nous témoignent nous permet également de poursuivre notre mission. Chaque artiste et chaque donneur d'ordre faisant appel à SMart contribuent également à la visibilité, au développement et à la défense du secteur culturel et artistique ainsi qu'à sa professionnalisation.

Nos membres témoignent...

L'article 60, établi avec l'asbl Smart, m'a permis de modifier, tout en l'améliorant, ma situation sociale. Après avoir été indépendant en tant que peintre, situation devenue beaucoup trop difficile à vivre, à cause notamment des charges, j'ai bénéficié du C.P.A.S. Mais cette situation ne me permettait pas complètement de développer mon activité artistique, ou alors de manière très limitée. Aujourd'hui, je peux bénéficier d'allocations de chômage doublées d'un statut protégé (ndlr : la protection de l'intermittence, art.116, § 5 de l'A.R. du 25 novembre 1991) et ainsi me consacrer exclusivement à mon activité artistique : la peinture. Je peux continuer à travailler et en cas de difficulté, mes allocations de chômage me permettent de vivre. Je suis aussi beaucoup mieux protégé socialement. Et aujourd'hui, SMart m'aide au niveau comptable, au niveau administratif ou encore juridique.

M.J., peintre, 53 ans

Au sein de l'asbl, l'artiste peut être engagé sous la réglementation de l'article 60, § 7 (selon la Loi organique des Centres publics d'Action sociale du 7 août 1976) qui permet une réinsertion par le travail, qui plus est ici, se révèle être sa vocation. L'artiste génère par son activité propre les fonds qui permettront son engagement, par exemple ici, la vente de ses œuvres.

Être affilié à SMart m'a permis d'avoir une relation plus professionnelle avec mon éditeur. En effet, lorsque nous avons entamé les discussions concernant mon paiement, ils connaissaient déjà SMart et étaient satisfaits de leurs services, ça nous a permis de passer des étapes (« Comment vais-je facturer ? ») et d'éviter les « bricolages » (du genre demander à un ami indépendant de facturer pour moi, ou encore de « jouer » avec des frais, souches, etc.). Chacun est rassuré par les services de SMart. Passer par eux pour la facturation devient un gage de professionnalisme. Je trouve que c'est à la fois réconfortant et stimulant d'être pris au sérieux. On gagne en crédibilité auprès des employeurs.

Hugo Piette, 27 ans, vient de publier sa première BD, *Poncho et Semelle*, aux Éditions Sarbacane.

Le système de facturation que SMart propose (les contrats ou les projets) me permet d'avoir un statut en quelque sorte. Dans la mesure où il n'y a pas de catégorie intermédiaire entre les employés et les indépendants pour les petits artisans, les facturations de SMart me permettent de pouvoir travailler et déclarer ce travail. Et puisque je ne peux pas encore me lancer en tant qu'indépendante à titre principal, faute d'une clientèle assez importante, cette situation me permet de garder une couverture sociale.

Caroline Remacle, 32 ans, créatrice de colliers sous la marque NonComestible

L'information que SMart m'a donnée m'a été très utile. Grâce à eux, j'ai pu non seulement comprendre les différents rouages du système dont je dépends, c'est-à-dire le chômage, mais j'ai pu également modifier ma situation et ce grâce à mon travail artistique lui-même, ce que je trouve très important. Grâce donc à la gestion des mes cachets de musicien, aujourd'hui j'ai droit au statut protégé de l'artiste (ndlr : la protection de l'intermittence, art.116, §5 de l'A.R. du 25 novembre 1991). Je suis aussi très content de la facilité de paiement que leurs services procurent, SMart gère la récupération des paiements auprès des donneurs d'ordre et en même temps assure le paiement de mon salaire (ndlr : le fond de garantie salariale assure le paiement du salaire dans un délai de 10 jours). Et en plus, j'aime bien passer boire un café et discuter avec eux, ça me permet de me tenir au courant.

Jean Debry, 33 ans, musicien, membre de nombreux groupes dont Funk Sinatra, The Only Room, Les Caroloregians...

Lorsque nous avons voulu acheter une œuvre d'un artiste qui se trouvait dans une situation délicate par rapport à l'ONEM, en utilisant les contrats SMart, nous avons pu faire d'une pierre deux coups, je dirais même trois, c'est-à-dire le soutenir financièrement mais aussi socialement, et bien sûr enrichir notre collection de son œuvre. Cet impact social donne écho à notre démarche dans laquelle le soutien à l'artiste est une des priorités. Et aujourd'hui, compter SMart parmi les entreprises-mécènes de notre projet est une belle opportunité pour montrer le dynamisme de l'associatif.

Une responsable de la SPAC Collection

Par rapport aux musiciens que nous rencontrons et dont nous nous occupons, l'intérêt de SMart a été d'offrir la possibilité de se salarier, donc d'exercer légalement son activité. Même si le cachet existe presque toujours, l'idée de travailler sous un statut est complètement différente. On a aussi constaté, pour les groupes qui fonctionnent en projet, que se structurer de la sorte offre toute une série d'avantages en termes d'organisation, de comptabilité. L'outil, simple et pratique à utiliser, offre une grande flexibilité.

JF, membre actif de Jaune Orange, collectif de musique

Propos recueillis par Sophie Bodarwé, chargée Infos-conseils SMart Liège.

La Société Publique d'Aide Culturelle : une autre manière de collectionner l'art vivant

À l'origine de la SPAC, se trouve un projet du plasticien Alain De Clerck, qui conçoit, à la veille du nouveau millénaire, une immense sculpture en acier produisant une flamme, symbole de Liège, « Cité ardente » et ancien centre industriel. En 2002, grâce à l'aide technique du bureau d'études Greisch, le projet est concrétisé lors de l'exposition *Bonjour!*, initiée par la Province.



Alain DE CLERCK, *Sculpture Publique d'Aide Culturelle*, © SPAC Collection.
Photo : Chris Cardiac.

Pour déclencher l'allumage, le tube est couplé à un horodateur, machine honnie de nos centres urbains, qui sert ici à récolter de l'argent destiné à soutenir la création contemporaine. Baptisée *Sculpture Publique d'Aide Culturelle* (SPAC) en référence au Centre public d'Aide sociale (CPAS), qui assure aux Belges un revenu minimal, l'œuvre s'inscrit dans le houleux débat sur le statut des artistes. Fort de son expérience, Alain De Clerck envisage d'abord de créer une bourse qui permettrait à un jeune plasticien de faire aboutir un projet, puis se réoriente vers la constitution d'une collection d'art contemporain mise à disposition des Liégeois. Il lance ainsi un nouveau pavé dans la mare en évoquant les budgets d'acquisition dérisoires des musées de la Ville. L'installation définitive de l'œuvre en Féronstrée, à un jet de pierre du Musée de l'Art wallon et du futur Grand Curtius, mais aussi sous les fenêtres du bureau de l'échevin de la Culture, est à ce titre emblématique. Elle est par ailleurs le fruit de l'obstination sans égale de De Clerck puisque seule l'organisation d'une soirée *Horodaton* a permis d'acquérir le parcmètre.

Si le rôle de poil à gratter de la SPAC (devenue Société Publique d'Aide Culturelle pour distinguer le projet global de l'œuvre) est un de ses constituants essentiels, il n'est pas question de poujadisme. « Le politique » est certes régulièrement interpellé, mais c'est pour lui rappeler que la culture relève de son domaine de compétence. Il n'est pas question qu'il néglige un domaine souvent mis en avant comme un facteur de développement dans une région secouée par plusieurs vagues de crise économique. La Province et la Ville sont des partenaires privilégiés qui ont notamment permis la présentation régulière de la collection au public et le dépôt des œuvres au Musée d'Art moderne et d'Art contemporain (une convention devrait être signée prochainement). Elles ont chacune une représentante dans le comité de sélection des œuvres constitué par ailleurs par trois historiennes de l'art bénévoles. Mais les autres instances nationales, Région wallonne et Communauté française, peuvent s'attendre à être également sollicitées.

Il faut cependant rappeler que le rôle central est joué par le passant qui, glissant une pièce de monnaie dans l'horodateur, alimente le fonds destiné à l'achat d'œuvres d'art. Environ 2 500 flammes sont allumées chaque année. La collection appartient donc légitimement à la communauté. Un petit bémol toutefois. Bien que l'œuvre soit ancrée depuis cinq ans dans un lieu hautement fréquenté, la sculpture passe souvent inaperçue, malgré la couleur rose bonbon que l'horodateur arbore depuis deux ans. Et, si les esprits curieux sont attirés par la performance pyrotechnique de l'œuvre, rares sont ceux qui comprennent que le but est de créer une collection. En Féronstrée, on croise parfois un visiteur furieux que son ticket



Vernissage de l'exposition *Shoot the sheriff* au MAMAC le 2 février 2007. Alice devant *B52S*, oeuvre d'Alain Declercq, homonyme du fondateur de la SPAC. Photo : Chris Cardiac.

de parking ne s'imprime pas... Mais la situation évolue : la présentation régulière du projet à la télévision régionale et les « campagnes de publicité » (comme celle menée lors de la Nocturne des Côteaux en octobre) ont un réel impact. Cependant, pour compléter la petite notice multilingue de l'horodateur, un panneau d'information clair et de grand format s'avérerait de la plus grande utilité.

Un autre moteur essentiel du projet est le mécénat. Une série d'entreprises, mais aussi une asbl, achètent chaque année des euroflamms, participant ainsi à la constitution de la collection. En 2007, près de 10 000 € seront consacrés aux achats. Comme Alain De Clerck aime à le rappeler, il faudrait 60 mécènes pour dépasser le budget annuel de la Communauté française.

Grâce à cette synergie entre citoyens, associations, entreprises et pouvoirs publics, la SPAC Collection comprend actuellement 33 œuvres (photographies, sculptures, peinture, dessin, gravure, vidéo...). La plupart ont été réalisées par des artistes francophones de Belgique, mais il y a la volonté d'élargir les horizons, notamment en s'intéressant à la création issue de l'Euregio Meuse-Rhin. Le fil rouge est le soutien direct aux artistes : les achats passent donc rarement par un galeriste ou un marchand d'art. Par contre, la SPAC s'associe volontiers à des projets à plus long terme comme la souscription pour la publication d'un livre (Michel Beine et Olivier Pé) ou la conservation d'une œuvre par sa transposition sur un autre support (Super-8 de Pol Pierart). Ces choix peuvent être contestés, mais, au-delà de la constitution d'une collection, le but principal du projet est finalement de questionner chacun sur le sens et la place qu'il accorde à la création contemporaine.

Pour permettre à la SPAC de valoriser son potentiel, le premier objectif est de créer un emploi au sein de l'asbl In Cité Mondy, dont le projet dépend, afin qu'une énergie constante soit déployée. En effet, le projet étant entièrement porté par une équipe de bénévoles stimulée par Alain De Clerck, il a malheureusement tendance à fonctionner par à-coups. Les manifestations ponctuelles comme les expositions ou l'anniversaire de la sculpture jouent le rôle de catalyseur, mais trop peu de temps est consacré à l'archivage, la gestion du site Internet, la visite d'ateliers d'artistes ou la recherche de nouveaux mécènes. Travailler de manière plus régulière rendrait possible la réalisation des nombreux projets. Et les idées ne manquent pas. En plus de la publication d'un catalogue évolutif, sont évoqués, en vrac, la présentation de la collection en dehors des frontières, l'aménagement d'un espace qui serve de vitrine à la SPAC, la présentation d'œuvres dans des bâtiments publics, l'installation d'une deuxième sculpture dans une autre ville...

Les artistes présents dans la collection : Bruno Le Boulengé, Messieurs Delmotte, Jean-Marie Gheerardijn, Gentiane Angeli, Laurent Impeduglia, André Stas, Jacques Charlier, Olivier Pé, Éric Delayen, BlowUp (Vincen Beeckman, Raphaël Carette, Nicolas Clément, Vincent Delbrouck, Isabelle Detournay, Cécile Michel), Nicolas Bomal, Myriam Hornard, Bernard Walhin, Michel Beine, Aurélie William Levaux, Emmanuel Dundic, Pierre Gérard, Alain Declercq, P'tit Marc, Phil, Pol Pierart, Babis Kandilaptis, Serge Delaunay, Olivier Bovy, Michaël Dans, Anne-Sophie Bomal.

Les mécènes : BEG, BEA, Agora Mailing, Gillam-Fei, SMart, Bulo.

Licencié en Information et Arts de diffusion de l'Université de Liège
Critique d'art (Association internationale des Critiques d'Art) et
commissaire d'exposition
Président de l'Alpac (Association liégeoise pour la Promotion de l'Art
contemporain)
aldel@rtbf.be

Plasticien
Enseignant au Centre d'Art de la Villa Arson (Nice)
duyck@club-internet.fr

« Le territoire de l'art » selon Duyckaerts

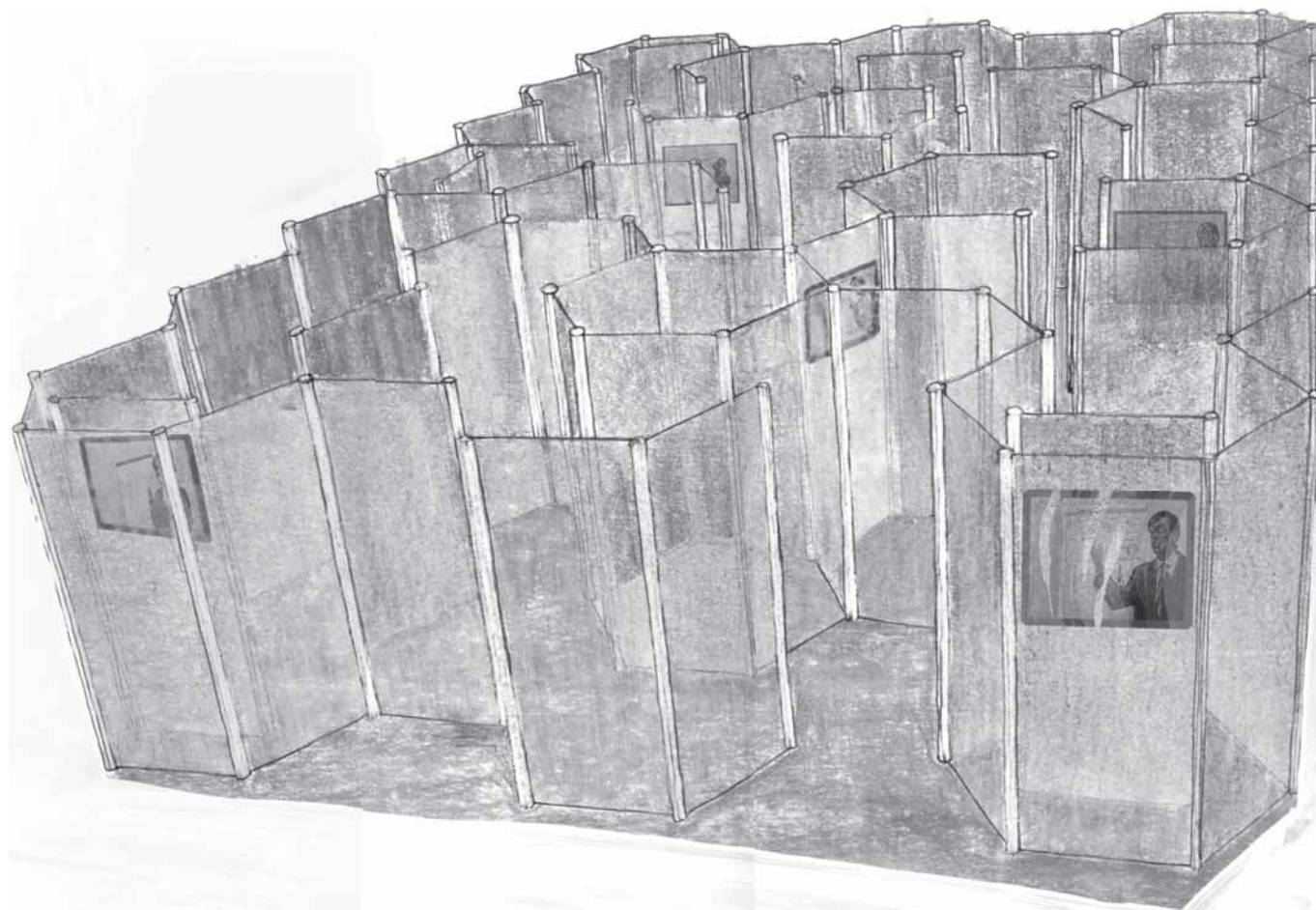
Rencontre avec l'artiste aux portes du *Palais des Glaces et de la Découverte*

Le désespoir du bonhomme était si profond que je compris l'inutilité absolue de toute explication.

Alphonse Allais, dans *Nature morte*,
à propos d'un peintre chargé par un commanditaire
de reproduire sur toile l'heure exacte d'une pendule
en marche, et qui n'y arrive évidemment jamais.

Représentant la Communauté française Wallonie-Bruxelles à la 52^e Biennale des Arts visuels de Venise, Éric Duyckaerts (né à Liège en 1953) vit et travaille depuis plusieurs années à Nice. Auteur de nombreuses vidéos, performeur, dessinateur, plasticien, écrivain (*Hegel ou la vie en rose*), enseignant, Éric Duyckaerts est, selon les mots de Jacques Dubois (¹), un

exemple vivant du principe de disjonction appliqué au milieu artistique : « Disjoindre », écrit Jacques Dubois, « ou se placer dans une situation bifide voulant que l'on se trouve dedans ou dehors, qu'opérant, on se regarde opérer et qu'affichant un sérieux, on le tourne de même en dérision ». Ancien étudiant en droit et en philosophie à l'Université de Liège, Éric Duyckaerts est cofondateur du Groupov avec Jacques Delcuvelier et Francine Landrain. En Cité ardente, on l'a régulièrement vu se produire au Cirque Divers et il a également travaillé avec Laurent Jacob à l'Espace 251 Nord. Nous avons rencontré cet esprit singulier – qui se revendique volontiers d'Alphonse Allais – lors de l'ouverture de la Biennale de Venise, devant le Pavillon belge où Éric Duyckaerts avait installé son *Palais des Glaces et de la Découverte*.



Éric DUYCKAERTS, *Palais des Glaces et de la Découverte*, 2006, dessin préparatoire, pastel sur papier, 43 x 32 cm, © Duyckaerts et Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

Alain Delaunois : En 1989, vous débutiez une performance vidéo par ces mots : « Le territoire de l'art, c'est peu dire que c'est une sorte de bouteille à l'encre... » Aujourd'hui, que reste-t-il de la bouteille – et où en est le territoire de l'art, selon vous ?

Éric Duyckaerts : C'est en effet le titre d'un clip vidéo qui faisait partie de la composition plus générale des séquences de *Magister*, en 1989 (?). Le territoire de l'art est aujourd'hui encore, toujours, un peu la bouteille à l'encre, mais il faut expliciter cela. Le « Territoire de l'art » est en fait le thème général que Pontus Hulten et Daniel Buren avaient donné à la toute première session de l'Institut des Hautes Études en Arts plastiques, à Paris, qui était un lieu où l'on accueillait pour une année des jeunes artistes, ayant terminé leurs études, ou rentrant dans le circuit professionnel de l'art. Selon Pontus Hulten, définir la notion de territoire de l'art devenait de plus en plus difficile. Son point de vue se basait notamment sur la modification d'une compréhension esthétique des choses : rentraient de plain-pied dans l'art le mouvement, la musique, la durée, le son, le silence... et, en 1989, les installations sonores n'étaient pas encore aussi nombreuses qu'aujourd'hui.

Daniel Buren racontait que les premiers concerts de Philip Glass, qui est aujourd'hui accueilli très facilement dans des institutions musicales, se sont d'abord faits dans des galeries d'art : le milieu artistique considérait en effet que les œuvres additives et répétitives de Glass n'étaient pas de la musique – ce qui peut faire sourire aujourd'hui. La notion de territoire de l'art incluait donc cette « plasticité », au sens de mobilité et de souplesse, qui permettait d'y faire entrer aussi bien l'écriture et la poésie, réalisées par des plasticiens, que des œuvres directement sonores, créées par exemple à partir des vibrations d'une simple tige métallique.

Dans *Magister*, j'apportais ma pierre à cette réflexion par un clin d'œil, assez rigolo je crois, à partir d'un schéma et de courbes mathématiques, et d'un attracteur étrange qui faisait qu'un artiste pouvait se retrouver dans l'attracteur, ou bien à sa périphérie, ou bien hors de la courbe.

Vous définissiez ce territoire par des notions de souplesse, d'extension, d'expansion, de rétraction aussi, bien sûr, mais ce territoire n'est-il pas devenu en 2007 plus normatif et plus rigide ? Avec en son sein des structures internes, notamment de circulation et de diffusion, extrêmement connectées les unes aux autres ? Et donc, situées largement dans un même attracteur ?

Il existe en effet aujourd'hui, sur ce territoire de l'art, une multiplication des institutions, des plus petites aux plus grandes. On pourrait en parler en termes hégéliens ou marxistes, c'est un rapport très dialectique. Les institutions naissent de leur statut. À leur naissance, elles sont souvent d'une grande énergie dynamique, elles s'installent et se structurent par la suite. Dire qu'il y aurait une sorte de rigidification progressive, c'est exact, quand on les considère institution par institution : certaines meurent très vite, et celles qui veulent survivre auront tendance à se rigidifier. Mais la multiplication des institutions a fait que bon nombre d'entre elles sont toujours *in statu nascendi*, pour le dire en latin, et ont toujours cette dynamique. Ça me sidère, et je trouve ça très bien, qu'il y ait aujourd'hui un centre d'art Marcel Duchamp à Yvetôt, petite bourgade du Pays de Caux en Normandie, où j'allais en

vacances quand j'étais petit. C'était inimaginable il y a vingt ans que de tels lieux puissent émerger.

Ces institutions au dynamisme puissant ne tirent-elles pas leur attractivité de ceux qui ont les capacités et la volonté de les susciter ? Et donc d'organiser une sorte de conquête d'un territoire ?

Dans la vie des institutions, les personnes qui les font naître, souvent dans un désir et une violence très fortes, sont essentielles. À l'origine, ces personnes ne sont pas nécessairement estampillées avec le diplôme adéquat, elles fonctionnent par leur enthousiasme, leur spontanéité, leur désir d'avancer. Elles n'ont donc pas le statut de « conservateur ». Elles n'ont pas nécessairement suivi un parcours d'historien d'art. C'était le cas aux débuts du Centre Pompidou, ce fut le cas de nombreux Frac : il n'existait pas de formation pour être directeur d'un Fonds régional d'Art contemporain. Aujourd'hui, lorsque ces personnes s'en vont, ou partent à la retraite, elles sont remplacées par d'autres qui, elles, ont le plus souvent un statut, un estampillage universitaire. Regardez – en France comme en Belgique – les formations en médiation culturelle, en connexion avec les arts plastiques. Elles se sont multipliées depuis plusieurs années, à Bruxelles, Liège, Namur... Et Liège a développé très tôt ce pôle au sein de son Université, avec la section Arts et sciences de la communication, autrefois Information et arts de diffusion, initiée par Jacques Dubois et Philippe Minguet. La destinée et le développement d'un lieu d'art contemporain reviennent aujourd'hui le plus souvent à quelqu'un qui a une formation spécifique, ce qui était loin d'être le cas lors de l'émergence de ce lieu dans les années soixante-dix et quatre-vingts.

Vous-même, en dispensant parallèlement à vos activités de plasticien, un enseignement au Centre d'art de la Villa Arson, à Nice, participez à cette évolution...

Mais oui, certainement. Beaucoup d'étudiants qui entrent à la Villa Arson se trouvent confrontés à devoir gérer de très près des situations qui sont partie intégrante de leur vie à venir, que ce soit déballer des caisses ou participer à l'accrochage des pièces d'un autre artiste. On leur demande d'être eux-mêmes des « médiateurs culturels » : lorsqu'il y a des visites guidées à effectuer pour des groupes de visiteurs, ce sont nos étudiants qui s'y collent. Remarquez que pour ce type de travail, ils sont rémunérés, on ne les exploite pas ! Mais la rémunération, toute symbolique qu'elle soit, est à prendre en compte dans l'évolution de ce champ d'activités dont nous parlons. Ce type de travail est très formateur, mais c'est encore relativement nouveau.

Par rapport au critère romantique et trompeur de « l'inspiration de l'artiste », ou celui, tout aussi réducteur, du génie méconnu, ne pourrait-on pas aujourd'hui demander aux étudiants en arts plastiques de faire surtout preuve d'un désir et d'une curiosité d'apprendre ?

De toute façon, il faut considérer que le désir d'apprendre est en grande partie inné, et que c'est un des grands bonheurs de l'existence lorsqu'on peut en disposer. Mais il faut apprendre à accepter que ce désir soit également source d'erreurs et de fausses routes. Par contre, il y a un autre désir, qui est celui d'un apprentissage spécifique pour acquérir une compétence. Je vois cela avec de jeunes médiateurs culturels, rédacteurs de revues ou animateurs de lieux culturels. Ils ont à peine

trente ans, et ont une connaissance très précise et très nette du milieu dans lequel ils doivent évoluer : les enjeux, les stratégies, les personnes-relais, les modes de financement, la manière de constituer un dossier... C'est un savoir-faire indéniable et nécessaire aujourd'hui, mais qui épate le vieux croûton que je suis à cinquante-cinq ans !

Je pense cependant depuis longtemps, et je ne suis pas seul dans ce cas, que la compréhension de l'art est devenue une forme de spécialisation, tant pour les artistes que pour les amateurs d'art ou les collectionneurs. Et il reste toujours une petite équivoque à ce propos-là pour le grand public cultivé. Il estime encore trop souvent que, contrairement à la philosophie ou à la musique par exemple, les arts plastiques doivent être immédiatement intelligibles. Ce n'est pas tout à fait vrai... Il faut également faire un effort d'apprentissage pour les arts plastiques.

en direct... On essaye de trouver un mot qui ne soit pas « performance », déjà un peu daté, et doté de figures historiques imposantes comme Beuys ou d'autres. C'est un art vivant, qui établit des passerelles entre les arts plastiques, le théâtre, la danse, la musique, la conférence savante...

D'une part, dans la tradition moderne, et moderniste, depuis le XVIII^e siècle, les artistes ont une ambition novatrice, innovatrice. Ce qui fait que ceux qui restent sont ceux qui ont apporté quelque chose. Je parle évidemment de la modernité. La post-modernité, c'est autre chose. On pense par exemple aux scandales causés par l'impressionnisme : ces artistes qui prétendaient apporter quelque chose de nouveau étaient traités d'imposteurs. Même chose pour le cubisme, pour Picasso, la peinture abstraite ou encore, fin des années 50, Yves Klein : dans l'esprit du grand public, ces artistes étaient des imposteurs. Ici, je parle de la réception de l'œuvre, d'un point de vue extérieur. Mais d'autre part, il me semble qu'on peut parler également de l'imposture d'un point de vue intérieur. Au moment où on a une idée qui émerge et qui prend corps, suscitant la jubilation qui l'accompagne, on ressent également un doute, un questionnement intime : « Ne serais-je pas moi-même un imposteur, ne suis-je pas en train de mettre sur pied une imposture ? » En termes psychanalytiques, on pourrait parler à ce moment du surmoi, donc d'une instance de censure plus ou moins développée. Chez moi, c'est assez bien développé !

Il m'apparaît donc qu'avec les étudiants, il est intéressant de se poser la question du point de vue de l'artiste, et comment il résout pour lui-même le doute qu'il éprouve, avant de proposer une de ses idées à ses pairs – puisqu'on travaille d'abord en écho avec les artistes qu'on aime – et, dans un second temps, au public. Je ne pense pas d'ailleurs qu'il y ait une seule réponse, ni même qu'il y ait de réponse. Mais il est très important que les étudiants puissent la formuler, cette question, et ne pas rester confrontés à un doute trop flou. Vous savez qu'il y a plusieurs sortes de doutes. Le doute radical, le doute méthodique dont Descartes dit qu'il faut l'avoir éprouvé au moins une fois dans sa vie. Ou plusieurs fois, mais pas trop souvent, car ce doute est dangereux. Descartes dit ça. Et ce doute, je pense que les artistes en herbe l'éprouvent, toujours, et c'est bien d'avoir à sa disposition les mots, c'est-à-dire des outils, pour en parler. C'est beaucoup mieux que de rester dans le vide, et dans le vide que le doute finit par sécréter. Les étudiants dans les écoles d'art sont dans un lieu très libre, avec une seule condition, être créatif. C'est assez anxiogène. Et donc, envisager le doute intime, cartésien, et radical, cette question de l'imposture qui en naît, me semble assez constructif. Il faut avoir des outils pour aborder ça.

Et on peut également parler de la posture continue de l'artiste...

Évidemment. À travers les œuvres que l'on propose, on propose une image de soi. Tout le monde sait que Picasso se présentait avec un regard profond, quasiment démiurgique, comme une sorte de créateur transcendant. Ou Warhol, qui a fait de la posture du dandy une partie intégrante de son œuvre. C'est l'artiste qui dit « Moi, je suis celui qui dit ceci, qui va faire cela... », et qui, l'annonçant, est déjà dans la création de l'œuvre, dans l'œuvre elle-même. Ou Daniel Buren, qui depuis ses débuts s'en tient à la bande verticale, qu'il continue de déployer, y compris in situ, et qui entend contrôler tout,



Éric DUYCKAERTS, *Kant*, 2000, vidéo, 6'. Photo : Thibault Gleize.

Dans votre propre travail artistique, vous évoquez également la notion de « posture et imposture ». Les cours que vous donnez à la Villa Arson y font-ils également écho ?

Je tiens à préciser que je change de cours chaque année... mais que je tiens à faire un cours. L'enseignement artistique en France est souvent extrêmement libre, et construit de rencontres informelles dans les ateliers, etc. Certaines années, j'ai par exemple donné un cours d'histoire de l'informatique : l'informatique n'est pas qu'un outil, elle a une histoire qu'il est important de connaître aujourd'hui. Le cours que j'ai donné en 2006-2007 s'intitulait *Im/posture de l'artiste*. Ce cours s'est donné avec un nouveau collègue de la Villa Arson, Arnaud Labelle-Rojoux, qui est à la fois auteur, artiste et performeur, et qui a d'ailleurs exposé l'an dernier à Liège avec Jacques Lizène. On a donc décidé de faire une sorte de séminaire permanent, avec des exposés ex-cathedra, et Arnaud Labelle-Rojoux est bien placé pour cela puisqu'il a écrit plusieurs réflexions sur l'art vivant, « live », en public, et notamment un livre qui s'intitule *L'Acte pour l'art* (?). Notre cours recouvre le happening, l'art-action, la performance, l'art

jusqu'au lieu où il dépose son œuvre. Christine Macel, la commissaire de mon exposition à la Biennale de Venise, m'a dit : « tu es toujours dans la posture du professeur et de l'intellectuel médiatique ». Et là, en vous parlant, je me rends compte que je fais le professeur, en évoquant l'histoire de l'art, René Descartes qui nous ramène aux années 1660... Mon côté professeur émerge dans ma posture et dans mon attitude d'artiste, assez naturellement.

Encore faut-il connaître et reconnaître les différents outils employés dans la composition de cette posture artistique, ce qui vous distingue de l'autre, et crée votre identité.

Oui, en effet. Dans tous les milieux professionnels, et donc pas seulement artistiques, il y a des codes et des structures qui différencient ceux qui savent, de ceux qui ne savent pas. On le sait encore mieux depuis Bourdieu, qui a très bien parlé de ça dans *La Distinction*. Il y a celui qui sait, et celui qui ne sait pas, et qui prend tout au premier degré : le bétien, l'imbécile. J'ai vu récemment un reportage télévisé expliquant comment, à Londres, l'œuvre artistique d'un tagueur renommé avait été effacée par les services de nettoyage de la ville. C'est une histoire véridique. Mais il existe aussi des légendes. À Liège, on a souvent entendu dans le milieu artistique cette histoire, d'une femme de ménage d'un musée qui aurait jeté un Schwitters à la poubelle, parce qu'effectivement un Schwitters pourrait, par ses matériaux, ressembler à des immondices. Réalité ou légende ? Peu importe. Le rôle de cette histoire qui circule dans notre milieu artistique, c'est de dire qu'il y a « nous » qui sommes au courant, et « eux » qui ne savent pas. Ces histoires ont un caractère terrible, d'abord de soudage d'un groupe social, et, ensuite, d'identification. Pour identifier ce groupe, il faut un contre-groupe, composé de bétiens ou d'ignorants. Voilà encore un mode différent de définition du territoire de l'art : la confirmation d'appartenance ou de non-appartenance. Les collectionneurs entre eux peuvent rire de ceux qui ne savent pas constituer une collection. Les artistes entre eux peuvent rire de certains galeristes qui ont des exigences élevées mais ne savent pas ce qu'est une performance... parce que ça ne se vend pas. Et ainsi de suite. Les micro-systèmes d'autoconfirmation pullulent dans les sociétés, en art comme ailleurs. Mais ici, bien sûr, nous en parlons d'une manière sociologique. C'est pour cela que dans ce clip vidéo à visée humoristique que nous évoquons au début de cet entretien, j'employais une métaphore qui avait été employée très sérieusement, cette fois, par Pontus Hulten, en conclusion de cette année de travail. Il disait : « On n'arrive pas vraiment à définir le territoire de l'art. Si on devait user d'une métaphore, ce serait celle de l'amibe qui se déploie dans plusieurs directions ». Et j'ai repris l'expression, avec ce personnage un peu arrogant, lui qui sait, par opposition à ceux qui ne savent pas. Eux, et nous, voilà.

Dans ce territoire de l'art, demeure une donnée fondamentale, celle du pouvoir économique. Elle a toujours existé, mais, aujourd'hui, vous ne pensez pas qu'il y a un flux, une rotation plus rapide des artistes au sein du marché de l'art ? Et la personnalité de l'artiste ne prime-t-elle pas sur l'œuvre elle-même ?

Je ne peux pas vraiment évoquer d'autres expériences que la mienne. Personnellement, je suis nul dans les affaires d'argent, je n'ai aucune compétence. Je m'en remets donc au galeriste qui me représente, et je lui fais confiance⁽⁴⁾. Je ne me limite d'ailleurs pas aux performances. Je travaille également sur des radiographies, je réalise des sérigraphies... activités qui n'ont rien à voir entre elles, sauf qu'elles sont dans l'ordre de mes préoccupations plastiques et esthétiques. Maintenant, sur la primauté de la personnalité de l'artiste par rapport à l'œuvre, c'est une question assez complexe... mais je ne crois pas que ce soit cela. Même pour un artiste qui ne réaliserait que des œuvres éphémères, qui ne seraient donc pas directement matérialisables, un galeriste parviendrait à en faire une œuvre pérenne, et un objet de transaction économique. La personnalité de l'artiste a une réelle importance, bien sûr, ne serait-ce que dans les relations publiques. Brancusi, par exemple, qui était un homme très cultivé, avait choisi, dans ses relations publiques, de se présenter comme un paysan des Carpathes : un travailleur manuel, bourru, obstiné, n'y connaissant rien, à la limite de l'artisan naïf. Et cette attitude ne correspondait pas du tout à la réalité de sa personnalité. On en revient à la posture de l'artiste. Est-ce que ce sont les œuvres de Warhol qui tiennent par elles-mêmes, ou bien la personnalité de celui qui les a créées, la Factory, et tout ce qui tourne autour... qui influencent le marché ? Warhol fonctionnait comme une petite entreprise, il était son propre producteur et assurait la gestion économique, très conscient de ce qu'il faisait et avec qui. Vous le voyez, les questions financières du territoire de l'art restent encore à explorer !

Propos recueillis à Venise, au Pavillon belge (Communauté française Wallonie-Bruxelles), le 9 juin 2007.

NOTES

⁽¹⁾ DUBOIS, Jacques, *Éric Duyckaerts : faites comme eux, disjonctez*, dans le catalogue de l'exposition *Palais des Glaces et de la Découverte* pour la Biennale de Venise, Monografik Ed., Blou, 2007, p. 102.

⁽²⁾ L'œuvre vidéo d'Éric Duyckaerts est reprise sur un DVD, Armalta Editions, 2007.

⁽³⁾ LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'Acte pour l'art*, Éditeur Evidant, s.l., 1988. Il a également publié de vivifiantes *Leçons de scandale* aux éditions Yellow Now (Crisnée, 2000). Labelle-Rojoux a exposé avec Jacques Lizène à la galerie Nadja Vilenne (Liège) en 2006.

⁽⁴⁾ Éric Duyckaerts est représenté par la galerie Emmanuel Perrotin (Miami et Paris) et la galerie Xavier Hufkens (Bruxelles).

Se défaire, se refaire ? La dialectique identitaire à Liège au XIX^e siècle

Avertissement

La version originale du présent article a été rédigée en 2006 à l'initiative du Centre de Documentation et de Recherche Religion-Culture-Société (KADOC) de la Katholieke Universiteit Leuven, qui incorporera sa traduction allemande, richement illustrée, à un ouvrage sur l'historicisme dans l'Eurégio Meuse-Rhin, en voie de publication, sous la direction de Wolfgang Cortjaens et de Jan De Maeyer. Quelques modifications ont été apportées au texte primitif, au gré des trouvailles récentes (note 125 et passage s'y rapportant, suppression et ajouts de notices biographiques).

Le contexte

En 985, l'évêché de Liège, dont l'origine remonte à l'époque mérovingienne et alors l'un des plus florissants de l'Empire d'Occident, se hisse au rang de principauté territoriale⁽¹⁾. Ses princes-évêques joueront longtemps un rôle de premier plan dans le système politique de « l'Église impériale ». Le déclin des empereurs germaniques obligera l'État mosan à « naviguer » au gré des rapports de force régissant les relations entre ses grands voisins, même si l'ancrage allemand demeure assuré par la longue domination de princes issus de la Maison de Bavière. Pionnière de la révolution industrielle en Europe continentale, Liège sera de plus en plus séduite par le discours progressiste des « Lumières », au point d'emboîter le pas des « sans-culottes » en opérant sa révolution politique cinq semaines après la prise de la Bastille. Ayant voté son rattachement à la France, avant d'être annexée et démantelée par celle-ci, la ci-devant Principauté adhèrera sans état d'âme au Royaume-Uni des Pays-Bas, créé par le Congrès de Vienne, avant de s'en distancer pour embrasser la cause de la Nation belge.

Partant de l'hypothèse qu'à la faveur de l'historicisme, qui détermine une bonne partie de la vie culturelle du XIX^e siècle, la quête identitaire liégeoise aurait dû passer par une réappropriation du passé médiéval, catholique et germanique de l'ex-principauté épiscopale, nous commencerons par passer en revue les facteurs favorables à cette option.

Le prestige de « l'Allemagne savante »

Un point commun caractérise les initiatives culturelles du Gouvernement de La Haye, de 1815 à 1830, et du jeune État belge, pourtant dominé par des francophones⁽²⁾ : le souci de s'émanciper de l'emprise française, surtout dans le discours mais aussi par des actes. À la volonté d'affirmer un « génie spécifique » s'allie *hic et nunc* la défiance vis-à-vis du remuant voisin du sud, où des velléités d'annexion s'exprimeront à partir de 1848 et sous Napoléon III (1852-1871)⁽³⁾. Avant et après la chute de celui-ci, les sympathies des libéraux vont dans un premier temps à Bismarck et aux nationaux-libéraux prussiens, qui partagent leur aversion envers l'Église romaine, tandis que les catholiques se laissent séduire par l'empereur Guillaume II, lequel se pose en protecteur de l'Église. L'opinion se renversera progressivement après l'avènement de la très laïque III^e République et l'assouplissement, à partir de 1880, des mesures législatives anticléricales prises par Bismarck dans le cadre du *Kulturkampf*, les libéraux renouant avec leur penchant naturel pour l'exemple parisien et les catholiques se réconciliant avec l'Allemagne⁽⁴⁾.

Guillaume I^{er} d'Orange-Nassau, dont on rappellera qu'il servit dans l'armée prussienne et qu'il termine sa vie à Berlin après son abdication, dévoile ses intentions en dotant l'université, qu'il installe à Liège en 1817, d'un cadre enseignant largement ouvert aux professeurs allemands d'origine ou de formation⁽⁵⁾. Le vrai mobile de cette décision est pour le moins explicite. Dans son *Rapport sur l'état des universités* de 1827, le ministre de l'Instruction publique Anton Reinhard Falck se justifie certes par la difficulté de faire des bons choix parmi les Belges, détournés « de la culture des belles-lettres et des hautes sciences » par vingt-cinq ans de guerre. Il allègue aussi l'internationalisation de l'activité scientifique. Mais il avance surtout la nécessité de « renouer les relations littéraires des provinces méridionales avec l'Allemagne ». Et Falck d'insister : « La littérature française exerçait une influence presque absolue sur ces contrées. Elle était devenue en partie la littérature de la Belgique. Quel moyen pouvait être plus efficace pour rétablir l'équilibre et faire connaître dans ce pays les écrits profonds de l'Allemagne savante, que d'appeler à professer chez nous quelques hommes de cette nation ? »⁽⁶⁾. Symptomatiquement, trois des cinq premiers titulaires à la Faculté de Philosophie et Lettres, Dentzinger, Fuss et Gall, sont des purs produits de l'École allemande. Cette présence diminuera en poids relatif après 1830, mais sans se réduire, loin de là, à la portion congrue⁽⁷⁾, sans compter que nombre de sommités autochtones s'avèrent profondément marquées par leurs confrères d'Outre-Rhin.

Beaucoup de ces recrues se réclament de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling et de sa *Naturphilosophie* qui « incite en même temps aux spéculations théologiques les plus élevées et à l'expérimentation la plus rigoureuse »⁽⁸⁾. C'est le cas du professeur d'histoire naturelle, Henri-Maurice Gaède et du professeur de littérature ancienne, Jean-Dominique Fuss, élève d'August Wilhelm von Schlegel⁽⁹⁾ et ami de Madame de Staël. Il est difficile de mesurer l'impact de ce courant de pensée, que perpétueront l'anatomiste Joseph-Antoine Spring et le physiologiste Théodore Schwann, sur l'évolution artistique liégeoise. Retenons toutefois qu'un des familiers de Schelling, Friedrich von Schlegel (frère d'August Wilhelm) avait revendiqué, dès 1806, l'appartenance de l'architecture gothique au patrimoine proprement germanique, tout en la qualifiant de romantique et en l'identifiant à une représentation symbolique de la foi catholique⁽¹⁰⁾...

En revanche, nous y reviendrons, l'influence de ces maîtres est incontestable en matière d'architecture universitaire, néo-médiévale ou non, et d'historiographie liégeoise. Elle est encore plus sensible en matière de littérature. C'est seulement en 1951, après avoir recensé d'autres motifs de rapprochement (proximité géographique, relations suivies avec les villes frontalières, comme Aix-la-Chapelle), que Rita Lejeune invoque « surtout la présence de savants germaniques arrivés à l'Université de Liège sous le gouvernement hollandais »⁽¹¹⁾. « On ne voyait pas clairement », avoue-t-elle, « l'œuvre accomplie par le grand latiniste Jean-Dominique Fuss qui fit connaître, en latin et en français, tant de poésies allemandes. Désormais, on remarquera mieux que nos romantiques [...] s'appliquèrent à traduire ou à paraphraser Schiller, Goethe, Heine, d'autres encore. En bref, ils adaptèrent à la sensibilité wallonne, en le confondant avec des dominantes françaises, le prestigieux romantisme d'outre-Rhin »⁽¹²⁾.

Fleurs d'Allemagne. La littérature et l'édition

Fuss traduit *La cloche* de Schiller, œuvre si emblématique qu'elle figure dans la plupart des anthologies d'alors. Il est en relation avec les principaux agents de la vie littéraire liégeoise, tel Ulysse Capitaine, secrétaire du comité de littérature de la Société d'Émulation, à qui il soumet des textes comme *Le jeune homme près du ruisseau*, traduction du *Der Knabe am Bache* de Schiller⁽¹³⁾.

Parmi les écrivains romantiques autochtones en contact avec le philologue rhénan⁽¹⁴⁾, se distingue Charles de Chênedollé fils, né à Hambourg, d'une mère liégeoise et d'un poète français ami de Chateaubriand. Il est nommé professeur au Collège de Liège en 1817 et forme toute une génération d'auteurs liégeois, qu'il incitera à fonder la *Revue belge* (1835-1843). Avec Fuss, il est à l'origine de la création d'une faculté libre de Philosophie à l'Université de Liège⁽¹⁵⁾, où il est chargé du cours d'histoire générale.

Natifs de Maestricht, ex-bonne ville de la Principauté de Liège, Théodore Weustenraad et André Van Hasselt adoptent la nationalité belge après 1830. Formés au droit à l'Université de

Liège, ils comptent parmi les ténors de la littérature romantique en Belgique. Fondateur de la *Revue belge*, imprimée à Liège – une des trois principales revues littéraires de la jeune Belgique, avec *La Revue de Liège* (1844-1847) et la *Revue de Belgique* (1846-1849) –, Weustenraad se pose en champion du jeune Royaume, en allant jusqu'à adopter des positions anti-françaises. Van Hasselt rédige, de son côté, d'étonnantes études rythmiques, visant à convertir les cadences poétiques françaises aux *tempi* germaniques. Il adapte aussi en vers français des pièces de théâtre et des mélodies allemandes ; sa traduction du *Freischütz* de Weber connaît à Liège sa première représentation.

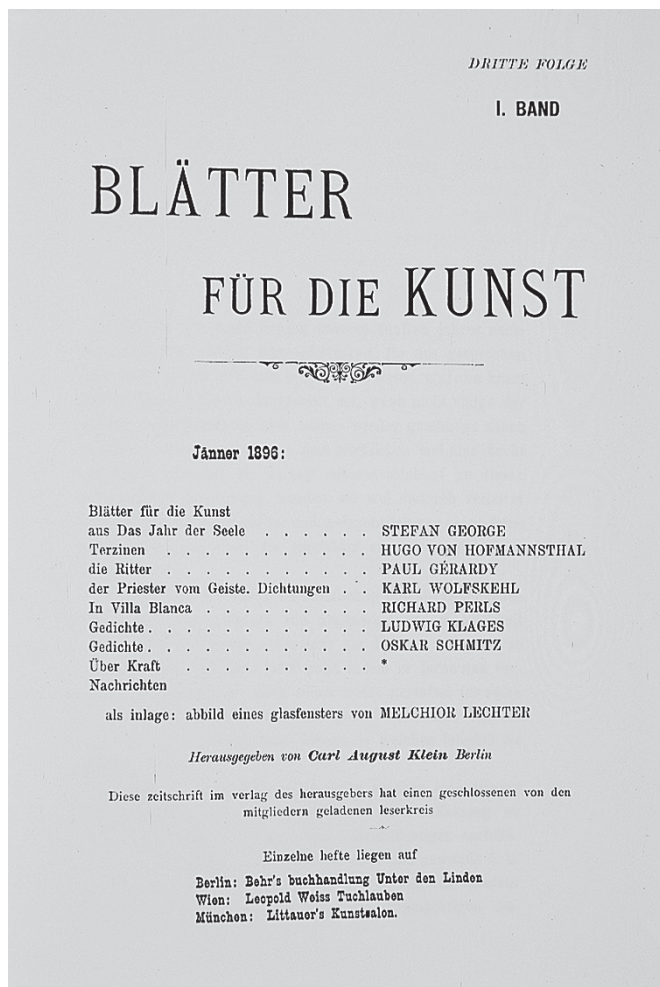
Outre Étienne Henaux, dont l'album *Le mal du pays* célèbre non seulement Grétry, les bords de la Meuse ou les ruines de Franchimont, mais aussi Berlin et la vallée du Rhin, mentionnons enfin un candidat malheureux, contre Sainte-Beuve, à la chaire de littérature française de l'Université, Édouard Wacken, par ailleurs animateur de la *Revue de Belgique*. Son recueil *Fleurs d'Allemagne et Poésies diverses* comporte trente adaptations de romantiques allemands parmi lesquels Chamisso, Goethe, Heine, et surtout Schiller.

L'actuel doyen de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Jean-Pierre Bertrand, porte sur ces littérateurs un jugement mitigé, mais révélateur. « Mal dégagé du modèle français et, davantage encore, de l'exemple allemand qu'il voudrait appliquer à la Belgique naissante, le romantisme que représentent les Liégeois ne parvient pas à donner naissance à une littérature nationale. Il jette néanmoins les bases de l'autonomisation de la littérature qui s'affirmera seulement à la fin du siècle, en se délestant notamment de l'influence française »⁽¹⁶⁾.

De plus en plus préoccupés de ce qui ferait la spécificité de l'écriture wallonne, non seulement par rapport à la France mais aussi par rapport à la Flandre francophone, les plus importants littérateurs liégeois de la fin du siècle demeurent attachés à la culture allemande, qu'ils contribuent à diffuser vers la France.

En 1886, Albert Mockel fonde la revue *La Wallonie*, sur les cendres encore chaudes d'une première publication, *L'Élan littéraire*, organe dont il avait doté un cercle étudiant de l'Université⁽¹⁷⁾. Tout en assumant pleinement son ancrage régional, ce périodique ouvre, jusqu'en 1892, ses pages « à tout ce qui compte dans le symbolisme en France et en Belgique » au point d'être aujourd'hui encensé comme « l'un des plus lumineux foyers du symbolisme dans les lettres de France »⁽¹⁸⁾. Surnommé « der deutsche Mock'l »⁽¹⁹⁾ par Stefan Georges et reconnu « proche d'un certain pangermanisme »⁽²⁰⁾, le poète y exerce avant tout une activité de critique (notamment sous le pseudonyme « Ludwig Hemma ») accordant la priorité à l'actualité littéraire mais sans dédaigner le débat musical, où il milite en faveur de Richard Wagner, puis de César Franck.

Floréal assure la relève, sur un mode mineur. Cette revue est lancée en janvier 1892 par Charles Delchevalerie et Paul Gérardy⁽²¹⁾, lequel la finance de ses propres deniers. Publiée chez le même éditeur liégeois, Vaillant-Carmanne, qui imprime par ailleurs Stefan George⁽²²⁾ à compte d'auteur, elle paraît jusqu'en 1893.



Blätter für die Kunst, Berlin, janvier 1896, Liège, Bibliothèque Chiroux-Croisiers, Fonds Ulysse Capitaine.

Le hasard vaut à Gérardy de s'imposer comme le médiateur par excellence entre la francité et la germanité au tournant du siècle. Né – en 1870 ! – à Maldingen (aujourd'hui Maldange), dans une frange frontalière qui relevait de la Prusse jusqu'à son rattachement au Royaume, après le traité de Versailles, il troque le patois allemand de sa prime jeunesse contre la langue française, à la faveur d'un parcours scolaire qui culmine à l'Université de Liège. L'année de création de *Floréal* est aussi marquée par l'envoi de ses premiers textes en allemand aux *Blätter für die Kunst*. Il y publiera pendant plus de dix ans, au point d'avoir longtemps été mieux traité dans l'histoire littéraire allemande que dans celle des lettres belges. Sur les 160 poèmes qu'il a produits, 51 ont paru en allemand, dont 16, à peine, auront donné lieu à une version française. Il traduit, commente et diffuse non seulement George mais encore Novalis. L'essai qu'il voue *À la gloire de Böcklin* est considéré comme le plus important de ses travaux théoriques.

L'allusion à Vaillant-Carmanne conduit à alléguer, comme atout à part entière, la vigueur de l'imprimerie liégeoise, « dopée », au XVIII^e siècle, par l'édition, il est vrai « pirate », des philosophes français. Ce dynamisme s'exerce ensuite au profit du romantisme et de l'historicisme. La crème du romantisme international se retrouve éditée à Liège, Schiller se

voyant octroyer une place de choix dès 1829, avec la parution, chez Sartorius, de l'*Histoire du soulèvement des Pays-Bas sous Philippe II, roi d'Espagne*, traduit de l'allemand de F. Schiller, par M. de Chateaugiron, membre du Conseil général du département de la Seine⁽²³⁾.

C'est également à l'auteur des *Brigands*, mais aussi à Goethe, que l'imprimeur Dessain rend hommage en patronnant l'*Anthologie poétique allemande dans la littérature des deux derniers siècles*, composée par P. Janssen, professeur au Collège de Liège⁽²⁴⁾.

C'est, au surplus, un professeur de l'Université, Alphonse Le Roy, qui traduit les *Contes villageois de la forêt noire* de Berthold Auerbach, pour Desoer, l'éditeur liégeois par excellence des romantiques, en 1853⁽²⁵⁾. Celui-ci propose aussi, et entre autres, *Don Carlos, tragédie en cinq actes et en vers, imitée de Schiller* par le Français Amédée de la Rousselière⁽²⁶⁾.

L'édition liégeoise se forge également une solide réputation dans le domaine de l'histoire de l'art et de l'archéologie. Ici encore le patrimoine allemand est à l'honneur⁽²⁷⁾. Avanzo sort de presse l'ouvrage *De l'art en Allemagne* en 1843. Il devance d'un an Collardin et son *Album d'Aix-la-Chapelle ou guide moniteur des bords du Rhin*. En 1851, alors que Noblet entame sa série de publications de traités de l'Anglais August Welby Pugin, par ailleurs abondamment traduit par Alphonse Le Roy, professeur d'archéologie et d'esthétique à l'Université de Liège⁽²⁸⁾, un autre imprimeur, resté anonyme, commercialise une traduction des *Principes gothiques exposés d'après des documents authentiques du Moyen Âge, à l'usage des artistes et des ouvriers* de l'Allemand Friedrich Hoffstadt. Des coéditions voient aussi le jour, comme celle des *Détails gothiques* de Vincent Statz, publiés simultanément à Leipzig et à Liège, par Claesen, en 1867.

Parallèlement, se développe une abondante littérature relative aux « vieux souvenirs de la patrie » mosane⁽²⁹⁾. Mathieu Polain inaugure la série avec ses *Esquisses ou récits historiques sur l'ancien pays de Liège*, réunis en volume en 1837 et plusieurs fois réédités, non sans être « considérablement » augmentés. Son maître ouvrage, quoique inachevé, est l'*Histoire du pays de Liège*, dont les deux premiers volumes sont livrés en 1844 et 1847. En 1854, Ferdinand Henaux remet le couvert, sous le même intitulé, mais avec l'ambition nouvelle de rendre compte de la « constitution politique » du pays, « de sa condition civile, de ses mœurs, en un mot, de ses lois sociales » plutôt que « des faits et gestes de ses souverains »⁽³⁰⁾.

Le patrimoine architectural inspire une semblable sollicitude⁽³¹⁾. Si Polain montre à nouveau l'exemple, en confiant à un éditeur bruxellois, dès 1842, son *Liège pittoresque ou description historique de cette ville et de ses principaux monuments*, l'architecte Jean-Charles Delsaux se montre le plus persévérant. L'étude que l'honorable « membre correspondant de l'Institut royal des Architectes britanniques » consacre à l'église Saint-Jacques à Liège, en 1845, sera également diffusée en anglais, comme l'atteste l'exemplaire que nous avons pu consulter à la bibliothèque du Victoria & Albert Museum. Suivront *L'architecture et les monuments du Moyen Âge à Liège*, en 1847, et *Les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés*, dont la première édition remonte à 1858. La notice insérée dans l'album dédié à la collégiale

Saint-Jacques, de même que celle portant sur Notre-Dame de Huy, pour l'ouvrage que lui consacre, en 1854, l'architecte Émile Vierset-Godin, est de la plume d'Édouard Lavalleye, créateur d'un éphémère cours d'histoire du Pays de Liège et du Duché de Limbourg à l'Université, en 1835⁽³²⁾. Mentionnons, par ailleurs, que Delsaux proposa Zwirner, architecte de la cathédrale de Cologne, pour superviser la restauration de Saint-Paul. C'est finalement le Français, mais d'origine allemande, Chrétien Gau, bâtisseur de Sainte-Clothilde, qui fut sélectionné⁽³³⁾.

De *Freischütz* à *Lohengrin*. La musique

Outre la traduction de *Freischütz*, l'édition musicale liégeoise porte à son crédit celles, réalisées par Michel-Joseph Radoux, de l'*Obéron* du même Weber, pour Jeunehomme, et du livret du *Vampire* d'Henri Marschner, pour Palante (imprimerie Oudart)⁽³⁴⁾.

Liège doit au prestige demeuré intact d'André-Modeste Grétry la création, en 1826, par Guillaume I^{er}, d'une des deux Écoles royales de Musique et de Chant instaurées dans les « provinces du Midi »⁽³⁵⁾. Dirigé par Daussoigne-Méhul, le futur Conservatoire royal s'impose rapidement comme un pôle d'innovation. César Franck y fait ses premières armes, avant de gagner Paris, où ses compositions contribueront à réconcilier la musique française avec les sonorités nordiques. L'École

liégeoise du violon, internationalement réputée, y voit le jour et y conserve ses bases arrière... Rappelons que son enfant prodige, le Verviétois Henri Vieuxtemps fut un des premiers interprètes du concerto de Beethoven, dont il effectua la quatrième exécution, à Vienne, sept ans après la mort de son illustre auteur⁽³⁶⁾. Liège et Spa, station thermale de réputation internationale, deviennent des foyers de diffusion et d'échanges de premier ordre. Dès 1830, « La musique romantique allemande, alors dans tout son éclat, y était aussi connue que le grand opéra français ; Liszt, Litolff, Herz, Thalberg, Henriette Sonntag étaient applaudis avec le même enthousiasme que Charles de Bériot, Meyerbeer, la Malibran ou Pauline Garcia »⁽³⁷⁾.

À partir du milieu du XIX^e siècle, les compositeurs de l'Allemagne et de l'Autriche préromantiques et romantiques sont de mieux en mieux représentés, de Bach à Reger, en passant par Händel, Beethoven, Schumann, Mendelssohn et Bruch.

Wagner conquiert les mélomanes liégeois⁽³⁸⁾, sous la conduite de Jules Duguet, qui propose, dès 1855, l'ouverture de *Tannhäuser* à l'auditoire de la Société d'Émulation. Six ans plus tard, le dilettante Émile De Laveleye, professeur à l'Université à partir de 1863, publie à Paris une traduction très remarquée des *Nibelungen*⁽³⁹⁾. À partir de 1870, la programmation d'extraits de *Tristan et Iseult*, de *Lohengrin* ou de *Siegfried* devient monnaie courante. L'intégrale de *Lohengrin* montée par Édouard Gally, alors à la tête du Théâtre, connaît huit représentations. Sylvain Dupuis, directeur du Conservatoire, redouble d'ardeur à l'issue d'un voyage outre-Rhin, qui lui donne l'occasion d'entendre *Parsifal* à Bayreuth. Le succès du wagnérisme à Liège, encore renforcé par le prosélytisme d'un Mockel, ne se démentira qu'avec la déclaration de la Première Guerre mondiale. Dupuis, par ailleurs, ne réserve pas ses inclinations germanophiles au seul Wagner ; il fait également découvrir Brahms et Bruckner, « prouvant que les Liégeois étaient aussi avides de musique et de culture germanique, que de musique française »⁽⁴⁰⁾.

Leodium et Germania. Influences nazaréennes

Du côté des arts plastiques, la scène est un temps dominée par des créateurs qui ont en commun d'être tournés vers l'Allemagne par la naissance ou la formation, d'être orientés vers le médiévalisme ou de communier dans la foi catholique.

Frère d'un héros de guerre de l'armée prussienne⁽⁴¹⁾, formé à Aix-la-Chapelle et à Dusseldorf, attaché à la cour de Neuwied de 1832 à 1841, le peintre d'histoire Auguste Chauvin dirige, de 1858 à 1880, l'Académie des Beaux-Arts, où il enseigne le dessin d'après l'antique depuis 1842 et assure l'intérim des cours de Barthélemy Vieillevoye, après le décès de celui-ci⁽⁴²⁾. Membre de la Société directrice pour l'Encouragement des Beaux-Arts, et, à ce titre, siégeant à la commission directrice des Salons de Liège de 1846 à 1857⁽⁴³⁾, conservateur du Musée communal de 1856 à 1880, membre de la Commission de Perfectionnement de l'Enseignement des Arts du Dessin et de la Commission royale des Monuments, cet habitué du salon de Berlin jouit d'un grand pouvoir d'influence, que les commentateurs du siècle suivant lui reprocheront, non



Barthélemy VIEILLEVOYE, *Portrait du violoniste Henri Vieuxtemps*, 1828, huile sur toile, 92 x 66 cm, Verviers, Musée des Beaux-Arts et de la Céramique.

sans raison mais non sans excès, d'avoir exercé en faveur des artistes nazaréens de l'école de Dusseldorf ⁽⁴⁴⁾.

C'est à l'École Saint-Luc de Liège, dont il participe à la fondation en 1880, qu'est, quant à lui, associé Jules Chrétien Helbig ⁽⁴⁵⁾. Outre que sa famille est originaire de Mayence et qu'il a passé son enfance au château de Breuberg, près de Darmstadt, il complète sa formation de base à Dusseldorf, de 1840 à 1843. On le retrouve en Allemagne en septembre et en octobre 1851, pour un voyage d'études qu'il effectue en compagnie de son cadet Jean-Mathieu Nisen, auréolé de sa rencontre avec Friedrich Overbeck durant le séjour qu'il effectua à Rome, en 1841. Comme Chauvin, il devient membre, et même vice-président, de la Commission des Monuments, de même qu'il succède au nouveau directeur de l'Académie à la commission directrice des Salons de Liège, dont il assure le secrétariat de 1858 à 1863 ⁽⁴⁶⁾. C'est aussi en 1858 qu'il rencontre Jean Baptiste Bethune ⁽⁴⁷⁾, *líder máximo* du mouvement néogothique belge d'obédience ultramontaine, qui l'adopte comme un de ses plus fervents disciples, adjoints et biographes. Directeur de la *Revue de l'art chrétien* à partir de 1883, Helbig laisse de nombreuses monographies et synthèses sur l'art mosan et le patrimoine liégeois. Il endosse une large part des doléances adressées à Chauvin – par des critiques pour la plupart libres-penseurs –, même si Jules Bosmant fait montre de quelque indulgence à son endroit : « Il fut peut-être le seul chez nous à comprendre, à aimer, et à imiter les vrais grands peintres allemands, les Overbeek et les Cornélius [...]. Il avait d'ailleurs l'âme gothique et la tête claire pour adopter l'absolutisme artistique et religieux de Schadow » ⁽⁴⁸⁾.

Notons pourtant que Bosmant et ses continuateurs omettent que le très libéral liégeois Charles Rogier, qui détint, entre autres, le portefeuille des Beaux-Arts dans le deuxième gouvernement Lebeau (18 avril 1840 - 13 avril 1841), est à l'origine de bourses incitant les artistes belges à étudier la peinture monumentale allemande, qu'il a lui-même découverte à Munich en 1842, alors qu'elle était « sous la coupe » des nazaréens et de Dusseldorf ⁽⁴⁹⁾. Cette veine d'inspiration lui paraît de nature à tonifier l'art national, qu'il dotera en outre d'importants subsides à partir de 1860.

Un autre trou de mémoire concerne un des artistes majeurs du tournant du siècle. Auguste Donnay jouit, à bon droit, d'un crédit on ne peut plus positif auprès des arbitres du goût liégeois au XX^e siècle. Mais aucun d'entre ceux-ci, et surtout pas ceux qui tentent de minimiser le mysticisme qui fonde l'œuvre du maître de Méry ⁽⁵⁰⁾, n'ont relevé les accents germanisants qui ponctuent sa production. Sans chercher à épuiser la question ni les raisons d'une indulgence, qui doit cependant beaucoup à la participation active de Donnay au congrès wallon de 1905, relevons quelques faits : Donnay est « l'enlumineur » attiré de *La Wallonie* et de *Floréal*, dans lequel il publie plusieurs textes ⁽⁵¹⁾. Il a parallèlement participé à l'illustration de *Hildhyllia*, drame « lyrique et wagnérien » ⁽⁵²⁾ de Jules Sauvenière ⁽⁵³⁾. Outre les affinités qu'il nourrit avec Pierre Puvis de Chavannes et les Nabis ⁽⁵⁴⁾, souvent rapprochés des nazaréens ⁽⁵⁵⁾, plusieurs de ses créations évoquent Böcklin, cher à Gérardy, comme le tableau *La porte bleue* de 1895 et, davantage encore, un dessin conçu en 1896 pour *L'Almanach des poètes* ⁽⁵⁶⁾. Mentionnons encore ce commentaire de moines dominicains, à propos des vignettes composées par Donnay pour *Les quinze dévots mystères du rosaire*

de Notre-Dame pour les gens de Wallonie, publiés par le père Hugues Lecocq ⁽⁵⁷⁾ : « La localisation des scènes évangéliques, les transpositions et les anachronismes qui s'y rencontrent, pourraient, à première vue, déconcerter le lecteur non averti. Ils se justifiaient par l'intention, déclarée au 'VI^e Prologue', de faire œuvre analogue à celle des primitifs ».

Outre l'intéressant peintre symboliste verviétois Émile Fabry, lui aussi marqué par l'influence nazaréenne, quelques figures en retrait complètent l'affiche ; après sa formation dans une fonderie munichoise protégée par Louis I^{er} de Bavière, l'Anversois Jean-Gérard Buckens (Anvers, 1805-Liège, 1885) inaugure le cours de sculpture à l'Académie, de 1837 à 1859 ⁽⁵⁸⁾ ; ancien apprenti puis sous-traitant de Bethune, le maître-verrier Joseph Osterrath (Magdebourg, 1845-Tilff, 1898) transfère son atelier de Xanten à Tilff sous la pression du *Kulturkampf*, en 1872 ⁽⁵⁹⁾.

Realpolitik. L'unionisme à son apogée

Nous reparlerons des clivages politiques et de leur incidence sur la production artistique. Notons ici que l'unionisme qui convoque catholiques et libéraux sur les fonts baptismaux du Royaume de Belgique et que Léopold I^{er} s'attachera, de plus en plus difficilement, à préserver, joue en faveur de l'unité triadique qui ancre notre réflexion. Dominant de manière écrasante la vie politique liégeoise, comme celle de la Belgique d'avant 1884, les libéraux accorderont des concessions d'abord larges, puis de plus en plus mesurées, à leurs rivaux catholiques, jusqu'au décès du premier roi des Belges en 1865. De cette dernière date, on retiendra en outre qu'elle suit de peu l'éviction de Jules Helbig de la commission directrice des Salons de Liège et qu'elle coïncide avec la nomination d'un président de la Commission des Monuments hostile à Bethune ⁽⁶⁰⁾, à savoir François Wellens, ingénieur civil, haut fonctionnaire au département des Ponts et Chaussées du Ministère des Travaux publics, désigné par le Cabinet Rogier II (9 novembre 1857 - 3 janvier 1868). En revanche, la promotion dont bénéficie Helbig au sein de la même instance, sous le catholique Paul de Smet de Naeyer, coïncide avec le décès de « l'hérétique » Wellens.

Avant son retour en force du tournant du siècle, le « camp romain » ne manque pas de répondant, à Liège comme dans le reste du Royaume. François-Antoine-Marie de Méan, le dernier prince-évêque a été promu à l'archiépiscopat de Malines en 1817. Mais le premier primat de Belgique s'éteint en 1831, un an avant que le premier chef de file politique d'envergure de ce qui deviendra le parti catholique, Étienne-Constantin de Gerlache, inventeur de l'unionisme, second président du Congrès national et premier, mais éphémère, chef de gouvernement du nouvel État se retire de l'arène politique. Bien représentés dans les cadres administratifs et idéologiquement rassurés par des libéraux pour le moins accommodants, les croyants s'appuient moins sur leur potentiel électoral que sur la vitalité d'un clergé, galvanisé par des évêques particulièrement pugnaces, Corneille-Richard-Antoine Van Bommel, Théodore-Alexis-Joseph de Montpellier et Victor-Joseph Doutreloux, ce dernier s'avérant plus diplomate que ses prédécesseurs. Comme le constate Philippe Raxhon, « puisque la foi catholique était majoritaire dans ce pays, il ne

pouvait donc rien leur arriver de grave »⁽⁶¹⁾. Mais à mesure que s'affirme le libéralisme doctrinaire, « cette arithmétique se révéla incertaine. On ne pouvait pas gagner des batailles sans mobiliser des troupes »⁽⁶²⁾. Il faudra néanmoins attendre 1866 pour que les conservateurs, auto-proclamés tels, prennent conscience de la menace et forcent la porte du Conseil communal de Liège au bénéfice de leur premier élu. Quatorze ans plus tard, la création de l'École Saint-Luc de Liège dote le camp cléricale d'un potentiel artistique propre, tout en sanctionnant le clivage entre les plasticiens catholiques et leurs confrères laïcs, demeurés fidèles à l'Académie des Beaux-Arts.

« Brûler ses vaisseaux ». Le jacobinisme liégeois

Plus puissants néanmoins apparaîtront les obstacles à la recherche de l'unité perdue.

« Le caractère le plus fixe de Liège », écrit Jules Michelet dans son *Histoire de France*, « à coup sûr, c'était le mouvement. [...] Curieuse expérience [...] : une ville qui se défait, se refait, sans jamais se lasser »⁽⁶³⁾. Si la verve du grand historien français se cramponne au romantisme, si l'objet d'étude des pages d'où sont extraites ces lignes se cantonne au règne de Louis XI, le constat, nourri des relations qu'il entretient avec ses confrères de la « cité ardente »⁽⁶⁴⁾, et dont on observera qu'il mêle passé et présent et que s'y glisse une allusion aux événements récents, conserve sa pertinence et son actualité tout au long du XIX^e siècle.

À nulle autre époque en effet, Liège ne s'est autant faite en se défaisant. Sa Révolution de 1789 lui a fait tourner le dos à l'autorité cléricale et cela sans espoir de retour, puisqu'elle va jusqu'à détruire le symbole de l'ancien absolutisme, non le palais civil des princes mais la cathédrale des évêques, dont le pouvoir, tout comme elle, a pris forme au Moyen Âge. En se prononçant pour le rattachement à la France, elle troque son indépendance contre un destin supranational, tout en consacrant des préférences culturelles qui n'ont cessé de se renforcer depuis la Renaissance.

Les historiens de la Belgique du XIX^e siècle oublient que la province de Liège, dominée par des libéraux, partisans d'un pouvoir civil fort et opposés à l'emprise de l'Église, comme l'est Guillaume I^{er}, est une des seules entités belges et wallonnes à avoir majoritairement adhéré à la loi fondamentale voulue par le nouveau souverain pour régler les relations entre Hollandais et Belges dans les Pays-Bas réunifiés. Tout au plus André Tihon note-t-il que les votes des notables wallons furent nombreux en faveur de cette charte proposée, puis imposée, à la majorité des représentants des « provinces du Midi »⁽⁶⁵⁾. Alphonse Le Roy, en 1869, fournit des données beaucoup plus nuancées, autant que révélatrices⁽⁶⁶⁾. Le Hainaut vote massivement contre, de même que les Flandres et Anvers. Namur et Bruxelles se montrent partagés. Sont seules favorables les provinces les plus largement issues du démembrement de la ci-devant Principauté : les Luxembourgeois sont pour à l'unanimité, le Limbourg exprime un vote positif de 97 voix sur 116, et Liège plébiscite le projet avec une

majorité des quasi deux tiers (unanimité des 32 délégués de Verviers, 38 voix pour, 31 contre à Liège). 251 « oui » contre 64 « non » : les ci-devant principautaires renoncent une nouvelle fois, sans état d'âme, à toute velléité d'indépendance, alors que, au total, la défiance « sudiste » l'emporte par 796 suffrages, dont beaucoup d'inspiration catholique, contre 637, ces derniers incluant l'apport de 110 voix hollandaises...

Mais l'essentiel se joue à partir de 1830. C'est peu dire de la « cité ardente » que, déçue par l'autoritarisme du nouveau monarque, elle a voulu la Belgique. Ses fils occupent la presque totalité des postes clés dans la constitution du nouvel État et assureront son envol jusqu'en 1884. Pour émaner d'auteurs liégeois, cette assertion n'en trouve pas moins confirmation dans la littérature étrangère⁽⁶⁷⁾. Abstraction faite de Méan, premier Primat de Belgique, Liège donne au pays une des grandes figures de son gouvernement provisoire, Charles Rogier, son premier chef d'État, le régent Érasme-Louis Surlet de Chokier, ses premiers présidents d'assemblées, Surlet encore, auquel succède Étienne-Constantin de Gerlache, lui-même assisté par son futur successeur Jean-Joseph Raikem, ainsi que ses deux premiers chefs de Cabinet, Gerlache, à nouveau, et Joseph Lebeau. Outre qu'elles « trusteront » les portefeuilles, ces personnalités, auxquelles il faut adjoindre un ministre influent, Paul Devaux, un président de la Chambre des Représentants, Noël-Joseph-Auguste Delfosse, et deux du Sénat, les barons Camille de Tornaco et Michel-Edmond de Selys-Longchamps, sont omniprésents à la tête du pays. Pour le demi-siècle sous revue, 7 Cabinets sur 16 sont dirigés par des Liégeois et 9 par des diplômés de l'Université de Liège⁽⁶⁸⁾, ces derniers se maintenant aux commandes pendant plus de trente-six ans (près de sept années sur dix). Lebeau, Rogier et leur héritier, Walthère Frère-Orban, gouvernent chacun à deux reprises (au total



Louis-Eugène SIMONIS, *Walthère Frère-Orban*, 1860, buste en hermès, marbre, 73 x 53 x 35 cm, Liège, Musée de l'Art wallon, inv. Lg 135.

pendant plus de 25 ans, dont 15 ans et 4 mois pour le seul Rogier). Aux affaires, à l'instar de son fils spirituel, pendant 22 ans, le « grand Charles » belge, qui fut aussi gouverneur de la Province d'Anvers de 1830 à 1840, termine sa carrière au Sénat, qu'il préside de 1880 à 1885, année de son décès. La domination liégeoise consolide celle, plus impressionnante encore, des libéraux, par ailleurs hégémoniques dans leur fief (tous les bourgmestres et la presque totalité des échevins liégeois du XIX^e siècle sont de leur bord)⁽⁶⁹⁾. L'idéologie dominante est orientée vers la séparation de l'Église et de l'État, laquelle implique le développement de l'enseignement public, la prédominance de pouvoirs publics forts et l'affirmation d'une unité nationale spécifique. *A contrario*, les catholiques prônent l'enseignement « libre », l'autonomie communale et provinciale, voire, dans le chef des plus doctrinaires, l'autorité supérieure et transnationale de la papauté. On notera que l'orientation centralisatrice de la politique libérale trouvera son meilleur appoint catholique à Liège, en particulier chez de Gerlache, avant sa retraite anticipée, et chez Raikem, maître d'œuvre d'un code judiciaire soumettant les nominations de magistrats au bon vouloir de l'exécutif, en contradiction avec le principe de la séparation des pouvoirs⁽⁷⁰⁾.

Dans ces conditions, le particularisme liégeois n'est pas de mise ou ne peut s'afficher que s'il est compatible avec la raison d'État. Ce frein à la quête identitaire ne se débloquent qu'avec l'avènement des gouvernements catholico-flamands homogènes, à partir de 1884.

« C'est la France, pourtant »...

« L'historien de la France doit au peuple qui la sert tant, de sa vie et de sa mort, de dire une fois ce que fut ce peuple, de lui restituer (s'il pouvait !) sa vie historique. Ce peuple au reste, c'était la France encore, c'était nous-mêmes. Le sang versé, ce fut notre sang. Liège et Dinant, notre brave petite France de Meuse, aventurée si loin de nous dans ces rudes Marches d'Allemagne, serrée et étouffée dans un cercle ennemi de princes d'Empire, regardait toujours vers la France. On avait beau dire à Liège qu'elle était allemande et du cercle de Westphalie, elle n'en voulait rien croire. Elle laissait sa Meuse descendre aux Pays-Bas ; elle, sa tendance était de remonter »⁽⁷¹⁾. Michelet a vu juste sur un deuxième point : c'est la France, pourtant, qui retient le cœur des Liégeois. Le jacobinisme invétéré de leurs élites politiques, dont plusieurs chefs de file sont français d'origine (Rogier) ou de formation (de Gerlache, en outre magistrat à Paris sous l'Empire) est aiguillonné par l'afflux intermittent de proscrits en provenance de l'Hexagone. À l'Université, l'attribution de la chaire d'histoire de la littérature française à Sainte-Beuve, préféré au germanisant Wacken en 1848-1849, sonne le glas de la mainmise allemande sur la Faculté de Philosophie et Lettres⁽⁷²⁾. En dépit – et en filigrane – des ouvertures aux influences allemandes recensées ci-dessus, c'est à la source des mouvements parisiens que s'étanche la soif de modernité qui stimule la vie culturelle liégeoise. Puisque médiation entre germanité et latinité il y a, force est de constater qu'elle opère presque toujours dans le même sens : traductions en français des textes allemands [de Fuss à Gérardy, dont on peut relever qu'il n'a jamais correspondu avec Stefan George dans la

langue de Goethe⁽⁷³⁾], diffusion de l'influence allemande et autrichienne à Paris (Franck et Mockel).

Clairement, l'histoire moderne et contemporaine de Liège a plus de poids que la nostalgie d'un passé médiéval, avec lequel la « cité ardente » a volontairement rompu.

Le chant du cygne de l'unionisme : vers le régionalisme

À mesure, en outre, que l'unionisme se délite, les libéraux, qui, de leur citadelle liégeoise, continuent à tirer les ficelles du parti libéral belge, affrontent de plus en plus ouvertement et agressivement leurs rivaux catholiques. Ce conflit précipite l'exclusion du facteur religieux comme inhérent à l'identité historique liégeoise. Qui plus est, il épouse de plus en plus le clivage qui s'amorce entre le Nord et le Sud du pays, ce qui incite à faire aussi l'impasse sur les racines germaniques. L'hostilité aux apports artistiques et culturels flamands et chrétiens se focalisera sur Bethune, par disciples interposés, que catapultent dans les chantiers d'État les gouvernements catholiques homogènes des années 1884-1914⁽⁷⁴⁾. Elle implique en fin de compte un rejet du médiévalisme, que les convictions ultramontaines du maître d'œuvre flamand orientent vers un néogothique « absolu », voire transcendant, ravalant les particularités à des accidents de l'histoire. Du reste, à Liège comme à Bruxelles, de vives dissensions vont séparer les libéraux doctrinaires et progressistes non seulement sur le plan politique mais aussi sur le terrain des Beaux-Arts, les uns restant fidèles au grand genre, les autres optant pour le réalisme⁽⁷⁵⁾.

N'arrangent rien les divergences apparues entre ceux que l'historiographie contemporaine continue à considérer comme des zéloteurs inconditionnels des nazaréens et de l'école de Dusseldorf, confirmé par le jugement pour le moins mitigé et condescendant posé par Chauvin sur Helbig : « N'exécutant guère que des *peintures de sainteté*, M. Helbig rachète, par le sentiment, les incorrections du dessin dues à une préoccupation constante de s'inspirer des œuvres du moyen-âge, et un coloris souvent plus voyant qu'harmonieux. L'entente de ses scènes religieuses, conçues selon les idées de la foi catholique, gardent aussi l'archaïsme des époques où les croyances étaient les plus vivaces »⁽⁷⁶⁾.

C'est, *a contrario*, à Liège que s'invente le régionalisme wallon⁽⁷⁷⁾ et que se construit la redécouverte de la langue vernaculaire⁽⁷⁸⁾, de même que c'est à Paris qu'Albert Mockel trouve le gros d'une audience qui propulse sa revue au rang de principal organe des symbolistes français et belges francophones.

On prend alors conscience qu'à la faveur, notamment, de l'attention relativement grande accordée au passé du Nord du pays par les auteurs et historiens francophones, la Belgique s'est créé un passé essentiellement flamand⁽⁷⁹⁾.

Alors que Gérardy multiplie les pamphlets anti-belges, anti-flamands et anti-royalistes⁽⁸⁰⁾, c'est encore à la suite de Mockel que la fine fleur des arts et des lettres du cru s'attachera à concilier avant-gardisme et régionalisme, cette dimension se révélant, paradoxalement, davantage revendi-

quée, entre autres, par les adeptes liégeois de l'Art nouveau, emmenés par Paul Jaspar⁽⁸¹⁾, que par les tenants du néogothique. Ce mariage prometteur fera, entre autres, les beaux jours de l'architecture locale jusque tard dans le XX^e siècle⁽⁸²⁾.

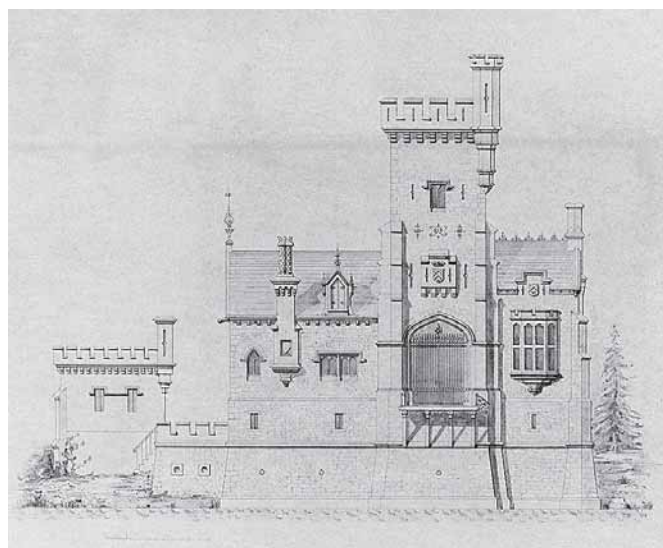
La création plastique

L'examen du contexte nous y prépare : le cheminement du renouveau médiéval dans le champ des arts plastiques sera parsemé d'équivoques, dont on verra qu'elles accolent le cas liégeois à celui de la France.

Pour être ponctuelles, les tendances qui se dessinent avant 1830 n'en sont pas moins instructives.

Avant 1830. Le « pittoresque libéral »

Les premières créations architecturales d'envergure incarnent le « néogothique libéral » – dont François Loyer fait, non sans excès, « le porte-drapeau » de la bourgeoisie industrielle – « où le pouvoir de l'esprit et celui de l'argent font cause commune contre l'orgueil » d'une aristocratie demeurée fidèle aux styles de l'Ancien Régime⁽⁸³⁾. La série liégeoise est inaugurée en 1821 par la chapelle du château Fyon de Juslenville, près de Theux. Elle est patronnée par des chefs d'entreprises verriétois [Edmond Fyon et Édouard Biolley, commanditaire du château des Mazures, à Pepinster, que Pierre Colman qualifie de « Strawberry Hill wallon »⁽⁸⁴⁾] et enrôle trois générations d'une famille d'architectes, les Vivroux⁽⁸⁵⁾. Indubitablement marqué par l'Angleterre, le pitto-



Auguste-Marie VIVROUX, *Conciergerie du château des Mazures*, ca 1841, crayon, encre et aquarelle sur papier, 37 x 47 cm, Liège, Bibliothèque Chiroux-Croisiers. © IRPA-KIK Bruxelles, M285640.

resque « troubadour » de ces « caprices » exclut les références nationales. Notons aussi que, jusqu'au début du XX^e siècle, bon nombre d'usines de la province, comme le moulin d'Argenteau et le charbonnage de Cheratte, prendront l'allure de « forteresses médiévales »⁽⁸⁶⁾.

Plus précoce encore se révélerait la reconstruction du clocher de l'église Saint-Paul, en 1810-1811, si l'on pouvait la relier à la « résurrection » du style gothique. Mais s'agissant de doter la cathédrale de remplacement d'un attribut rappelant la « grosse tour » de son illustre devancière, c'est bien le souvenir d'une construction particulière qu'il s'agit de raviver, le modèle n'étant du reste pas « restitué » mais seulement « évoqué », dans ses grandes lignes⁽⁸⁷⁾.

Ce chantier nous amène néanmoins à affronter une question cruciale, autant qu'embarrassante : la destruction de la cathédrale Saint-Lambert et le reportage iconographique qui l'accompagna ont-ils favorisé « l'accès à la nostalgique saveur du néogothique »⁽⁸⁸⁾ ?

Cette thèse, énoncée par Albert Lemeunier⁽⁸⁹⁾ et relayée par Philippe Raxhon, mérite que nous la discutions, comme nous y enjoint Jean-Luc Graulich, dès 1989, à propos de son corollaire, le remords des profanateurs : « Nous manquons de documents pour confirmer cette hypothèse dont la morale séduit celui qui, *a posteriori*, regarde les faits avec parti pris »⁽⁹⁰⁾.

Non qu'il s'agisse de contester le pouvoir évocateur d'images dont l'impact ne peut que partiellement échapper à leurs producteurs. Mais ce constat ne dispense pas de s'interroger sur les intentions qui ont présidé à l'élaboration d'une impressionnante galerie de vues de ruines.

Le plus important contributeur à ce corpus est le peintre-graveur Joseph Dreppe⁽⁹¹⁾. Quelques faits suffisent à démontrer la caractère « républicain » de son intérêt pour le patrimoine médiéval. En 1790, soit quatre ans avant la décision de démanteler la cathédrale, celui qui s'imposera comme le principal imagier de la Révolution liégeoise commet une estampe célébrant l'ancien bourgmestre Sébastien La Ruelle⁽⁹²⁾, assassiné pour s'être opposé aux prétentions autocratiques du prince-évêque Ferdinand de Bavière et dès lors prototype symbolique majeur des démocrates liégeois. Conformément aux faits d'époque, Dreppe expose le cadavre du « martyr de la liberté » sous la couronne de lumières qui dominait encore la nef du « temple cathédral »...

Ses vues de ruines ne sont pas exécutées d'initiative, mais répondent à une commande officielle faisant suite, en date du 26 prairial de l'an V, à une pétition de l'écrivain Charles-Nicolas Simonon. Celui-ci insiste pour que soient enregistrés les détails des sculptures du portail, car ils sont « précieux sous le rapport du costume »⁽⁹³⁾. Les motivations que croit bon d'afficher, *hic et nunc*, le futur pionnier de la poésie en wallon liégeois – et qui ne l'empêcheront pas, par la suite, d'identifier la cathédrale à l'emblème de la patrie perdue⁽⁹⁴⁾ –, se confondent avec celles que François Loyer attribue aux fondateurs du Musée des Monuments français, à une époque « où l'intérêt au gothique est le privilège des républicains »⁽⁹⁵⁾. Elles conduisent en effet à « une déviation sacrilège des symboles politiques et religieux attachés aux objets d'origine médiévale » (Saint-Lambert symbolise l'antique unité des pouvoirs civil et religieux) vers la « pure contemplation

esthétique de la forme » ou le ravalement au rang de documents historiques ⁽⁹⁶⁾.

Cette « laïcisation » patrimoniale est d'ailleurs aussi à l'œuvre dans trois tentatives de transformer « de pieux souvenirs » en collection d'œuvres d'art. La première met encore une fois Joseph Dreppe à contribution. Le 9 novembre 1794, plus justement le 19 brumaire de l'an III, l'administration du Département de l'Ourthe confie à celui-ci le soin d'inventorier les objets d'art qui subsistent dans les églises désaffectées et dans les maisons d'émigrés, en vue de créer un « Muséum » à Liège ⁽⁹⁷⁾.

C'est ensuite au tour, le 25 brumaire de l'an VI, du peintre Léonard Defrance, en qui les catholiques liégeois conspuent l'âme damnée de la démolition de Saint-Lambert, de constituer, en association avec Nicolas-Henri Fassin et de l'avocat Pierre-Joseph Henkart, un ensemble de tableaux, comprenant, entre autres, une quinzaine d'œuvres d'inspiration antique ou sacrée, au besoin prélevées dans les dépouilles de la cathédrale ⁽⁹⁸⁾.

Ces deux démarches feront long feu. En revanche, le legs de 50 peintures et de quatre dessins liégeois, italiens, hollandais et français par un magistrat parisien installé à Liège après la proclamation de l'Empire, Louis-Pierre Saint-Martin, en vue de contribuer à la formation du musée qu'il n'a « cessé de désirer voir établi dans cette ville qui a produit tant d'artistes célèbres », constitueront le point de départ des collections publiques de la Ville de Liège ⁽⁹⁹⁾.

Alléguons encore, pour en finir avec la nostalgie qu'aurait pu éprouver Joseph Dreppe envers celle qu'il appelle « la ci-devant cathédrale », que celui-ci remporte, en 1795, un concours d'idées portant sur le réaménagement du terrain « libéré », avec un projet dont il ne désespère pas, six ans plus tard, que les autorités en tiennent finalement compte ; entre-temps, il se console en élevant sur la future place Saint-Lambert un éphémère *Temple de la Liberté*, d'inspiration néoclassique, pour la fête de la Fondation de la République qui se déroule à Liège, le 21 septembre 1796 ⁽¹⁰⁰⁾.

Soulignons enfin, avec Philippe Raxhon, que « le néogothique, qui est pourtant une mise en pratique, en image, d'un souci de renaissance suggéré par la ruine, n'a pas invité » au rétablissement du monument ni même « à la réalisation de reconstructions picturales imaginaires, autres que celle d'Ingres [dans son portrait de Bonaparte, premier consul ⁽¹⁰¹⁾] » ⁽¹⁰²⁾.

La survivance du culte à travers le souvenir catholique – revanchard ⁽¹⁰³⁾ – de la mise en ruine suscitera néanmoins, en 1895-1896, une réaction architecturale néogothique, sous l'impulsion des oblats de Marie Immaculée, religieux français qui, curieux retour des choses, venaient de s'installer à Liège. Relevons, outre sa date tardive, le caractère excentré de la nouvelle église Saint-Lambert, érigée « aux extrémités de la cité agrandie », rue du Beau-Mur, par l'architecte local Hubert Froment ⁽¹⁰⁴⁾, et surtout l'absence de toute référence archéologique faisant écho au « temple historique d'autrefois » ⁽¹⁰⁵⁾.

Sous Léopold I^{er}. Le « médiévalisme patriotique » ou « d'union »

La politique de Léopold I^{er} va propulser le style gothique à l'avant de la scène artistique ⁽¹⁰⁶⁾. Le nouvel État est en mal de racines historiques ; il trouve dans le Moyen Âge un terreau tout désigné pour les exhumer – ou les transplanter. L'architecture ogivale devient synonyme d'art national, par opposition au modèle antiquisant. La puissance de cette identification se manifeste dans la conversion au médiévalisme d'architectes issus du sérail néoclassique, tels Jean-Noël Chevron, qui fait figure de pionnier en bâtissant, dès 1839, l'église Saint-François-Xavier de Chaudfontaine, et Tilman-François Suys, auteur, en 1843, des plans de Sainte-Julienne de Retinne.

La Commission des Monuments, instituée, dès 1835, sous l'impulsion du souverain, s'attache prioritairement à sauver de la ruine les principaux monuments gothiques du pays. Parmi les nombreux édifices soumis à ce zélé toilettage, figurent, à Liège, la cathédrale Saint-Paul, les collégiales Saint-Jacques, Saint-Denis, Sainte-Croix et Saint-Martin, ainsi que le palais des Princes-Évêques. Leur restauration perdurera au-delà du règne de Léopold I^{er}. Le principal architecte mobilisé par ces tâches est le Liégeois Jean-Charles Delsaux, qui intervient dans la quasi totalité des édifices cités. À Saint-Jacques et à Saint-Paul, il s'associe à Évariste Halkin ⁽¹⁰⁷⁾, qui hérite de la position privilégiée de son collègue lorsque la santé de celui-ci décline ⁽¹⁰⁸⁾. D'un point de vue idéologique, ses positions épousent celles qui prévalent avant 1830, puisqu'il considère qu'un monument doit « surtout être conservé pour l'histoire de l'art et pour rappeler une époque passée » ⁽¹⁰⁹⁾.

Delsaux construit par ailleurs de nombreuses églises en Province de Liège, dont Notre-Dame-de-la-Visitation à Grivegnée (1856-1857), en collaboration ou non avec son beau-frère Jean-Louis, qui signe en solitaire la chapelle du Sacré-Cœur en Hors-Château (1862-63). En 1847, Évariste Halkin, à qui l'on doit aussi Sainte-Foy (1867-1871) et Sainte-Marie-des-Anges (1874, d'après ses plans), ravit à Delsaux la commande de l'avant-dernière version de Saint-Pholien.

Relevons, à la suite de Pierre Gilissen, « qu'une des compétences de la Commission royale est fondée sur l'arrêté royal du 16 août 1824 'portant que les Fabriques et Administrations d'église ne peuvent prendre des dispositions sur des objets dont le soin ne leur est pas expressément conféré par les lois, règlements et ordonnances existants'. Cette disposition réglementaire, prise par le très protestant Guillaume I^{er}, établissait, au grand dam de la hiérarchie de l'Église catholique, principalement belge, une tutelle absolue du gouvernement sur toute construction ou transformation d'église ou encore sur le déplacement ou l'aliénation de tout objet d'art déposé dans une église. Dans la Belgique constitutionnelle d'après 1831, où libéraux laïcs et catholiques libéraux partagent un pouvoir tout neuf et encore fragile, confier à une commission d'experts le soin d'examiner les dossiers et de conseiller le Ministre ayant les cultes en charge, était donc une façon de rééquilibrer les choses, en donnant des gages au clergé sur le caractère objectif de la décision prise » ⁽¹¹⁰⁾.

Le consensus est donc de mise. Si les sanctuaires catholiques concentrent une grande part des investissements consentis

par les pouvoirs publics, il est à noter qu'Alfred Guillaume introduira le néoroman au temple protestant de la rue Lambert-le-Bègue (1859-1860). L'architecture civile n'est pas en reste, comme en témoignent la prison Saint-Léonard (1847-1850), conçue par Joseph-Jonas Dumont et surtout le palais provincial (1849-1852), réalisé *ex officio* par l'omniprésent Delsaux.

Le cas du palais provincial mérite une attention particulière, en tant qu'enjeu majeur du débat sur l'identité liégeoise, dont il va, en fin de compte, cristalliser les contradictions, alors même que l'unionisme est à son apogée ⁽¹¹¹⁾. Soulignons en effet que la puissante institution provinciale, forte de ses compétences territoriales et de son autonomie, peut se prévaloir de l'héritage politique de la Principauté et qu'intégrer son palais à celui des princes-évêques revient à « rétablir celui-ci dans la plénitude de ses fonctions originelles : résidentielle, administrative et judiciaire » ⁽¹¹²⁾.

En 1845, l'architecte bruxellois Jean-Pierre Cluysenaar est chargé d'établir l'administration provinciale dans la partie orientale de l'ancien palais. Son projet postule le remplacement des bâtiments nord et sud de la deuxième cour par des édifices que Gobert qualifie de « modernes » ⁽¹¹³⁾ et qui, selon Lejeune, « suivent la mode néo-classique » ⁽¹¹⁴⁾. L'initiative est sur le point d'aboutir, puisqu'un budget a été voté par les Chambres et que le Conseil provincial s'est dit satisfait. C'est sans compter sur l'importante controverse, relayée par la presse locale, qui blâme « énergiquement l'espèce d'acte de vandalisme qu'on allait accomplir à l'encontre de l'avis de la Commission » ⁽¹¹⁵⁾. Le Gouvernement se saisit de l'affaire ; le ministre de l'Intérieur libéral Sylvain Van de Weyer, qui vient d'être nommé à la tête d'un des derniers Cabinets unionistes (surnommé le « Cabinet de la parenthèse ») se rend à Liège pour examiner les lieux, avant de décréter l'abandon du plan Cluysenaar et l'installation d'une commission spéciale, chargée de superviser la suite des opérations. Outre Cluysenaar, les architectes locaux Julien-Étienne Rémont, Louis-Désiré Lemonnier ⁽¹¹⁶⁾, Jean-Noël Chevron et Dewandre ⁽¹¹⁷⁾ avancent de nouvelles suggestions mais aucun n'emporte l'adhésion de la commission d'avis. Finalement, et en désespoir de cause, celle-ci convainc la députation permanente d'organiser un concours, dont le règlement paraît au début de 1847. Les projets sont présentés, en janvier 1848, dans l'ancienne église Saint-André. Les quatre candidats sont liégeois mais trois ont conservé l'anonymat requis par l'épreuve. Les neuf membres de la Commission des Monuments chargée de l'évaluation des travaux attribuent unanimement le premier prix au projet C, désigné par une lyre qui dissimule la signature de Jean-Charles Delsaux. Celui-ci élève le palais provincial à partir de 1849. Le nouvel édifice, quoique classique dans son plan, rappelle nettement le Moyen Âge par sa décoration : galeries, baies à croisées, pinacles, fleurons, le tout assorti d'une riche ornementation sculptée. Les références au contexte archéologique indigène, dont on remarquera ici qu'elles s'avèrent rarissimes dans les constructions néogothiques liégeoises, sont particulièrement nombreuses, principalement dans les lucarnes et les colonnes bulbeuses gothico-renaissantes de l'avant-corps, qui rappellent la première cour de l'ex-résidence épiscopale. Conforme aux souhaits de l'opinion publique, cette prise en compte des singularités du patrimoine local n'empêche pas Delsaux de condamner le palais des États et les anciennes écuries épiscopales, sans, du reste, susciter le

moindre émoi. Mais l'unanimité avec laquelle la Commission nationale se prononce en faveur de Delsaux et sa constante opposition aux propositions inféodées au néoclassicisme impliquent que le régionalisme s'efface derrière – ou s'harmonise avec – le patriotisme ambiant, ce qui permet à Gobert de conclure : « Delsaux aura eu le rare mérite d'avoir abandonné la routine classique et d'avoir contribué grandement à remettre en honneur l'architecture nationale » ⁽¹¹⁸⁾. La fastueuse cérémonie organisée, en présence d'une foule en liesse, lors de la pose de la première pierre le 11 juin 1849, par un Léopold I^{er} pourvu, pour l'occasion, de « l'attirail traditionnel du maçon » ⁽¹¹⁹⁾, confirme notre constat. Non seulement le roi, qu'on n'avait « plus vu à Liège depuis quinze ans », mais aussi la reine, les princes, « en grand arroi » ⁽¹²⁰⁾, et tous les membres (sauf un) du Gouvernement Rogier I (homogène libéral) sont au rendez-vous de cette « manifestation nationale exceptionnelle » ⁽¹²¹⁾.

Aux attermolements qui ont retardé la construction vont s'ajouter ceux qui renverront l'achèvement de sa décoration à 1887 ⁽¹²²⁾. Celle-ci fait pourtant partie intégrante du dessein de Delsaux, qui pourvoit la façade principale de nombreuses niches destinées à accueillir des statues et des espaces réservés à des bas-reliefs historiés. Une première épure est arrêtée en 1855, sous la férule de l'historien Mathieu Polain. Soucieux d'« éviter [...] toute espèce d'anachronisme avec le style du monument » ⁽¹²³⁾, il donne l'exclusivité à la part de la chronique historico-mythique de Liège qui s'arrête au règne d'Érard de La Marck, le fondateur du palais épiscopal. Quarante-deux figures, dix-neuf scènes en relief et des blasons commémoreront le « splendide » passé local, dont, répétons-le, la célébration, ici comme dans les autres villes belges, n'est nullement incompatible avec l'illustration du génie national. Les choses traînent jusqu'en 1878, pour des raisons, dit-on, financières. Observons toutefois que le début des travaux se paie surtout d'une révision de l'iconographie initiale. Le gouverneur libéral Charles de Luesemans dirige personnellement les travaux d'une nouvelle commission *ad hoc*, installée par le dernier gouvernement que dirigera son camp, le Cabinet Walthère Frère-Orban II, particulièrement remonté contre le parti clérical. Le programme s'infléchit dans deux directions et en plusieurs étapes ⁽¹²⁴⁾ : le Moyen Âge et la chrétienté perdent du terrain au profit de la modernité et de la société civile. Quatre « piliers » du catholicisme liégeois et trois figures soit oubliées, soit légendaires (les saints Materne et Servais, les saintes Begge et Julienne, Ogier l'Ardennais, l'évêque Otbert et Jean le Germeau) passent à la trappe au bénéfice de personnalités postérieures à la Renaissance, trois princes-évêques patriotes ou « éclairés » (Georges-Louis de Berghes, Gérard de Groesbeeck et Charles-François de Velbruck), et quatre intellectuels, dont trois laïcs (les juristes Mathias Guillaume Louvrex et Charles de Méan, l'historien – et vicaire – Chapeauville et le sculpteur Jean Del Cour). De même, aux images de la conversion de saint Hubert, de l'abdication du prince-évêque Henri de Gueldre et de l'exil du bourgmestre Henri de Dinant se substituent celles de l'octroi de la paix de Fexhe, fondement des « libertés liégeoises », de la mort de Sébastien La Ruelle et de la proclamation de l'indépendance de la Belgique. Il n'est pas davantage innocent que ce dernier relief n'ait pas été exécuté mais que figure à sa place le blason de la Province. Ce revirement, opéré en 1886 ⁽¹²⁵⁾, est-il à mettre en parallèle avec le recul progressif du « belgicisme » que l'on observe à Liège, à mesure que

s'affirme l'influence du parti catholique et des élites flamandes au sein de l'État belge ?

La mise en œuvre du canevas « définitif » est confiée à Lambert Noppius, architecte provincial depuis 1865 et qui, depuis 1873, remplace Jean Godefroid Umé, lui-même successeur de Delsaux, à la coordination de la restauration du palais ⁽¹²⁶⁾. La plupart des douze artistes retenus en 1879 pour orner la façade sont liégeois et disciples de Prosper Drion. Le classicisme antiquisant que leur a inculqué leur maître marque les sculptures du palais, par contraste avec leur écrin néogothique ⁽¹²⁷⁾. Le frère de l'architecte directeur, Léopold Noppius, se serait vu attribuer la commande la plus conséquente : neuf statues et deux reliefs ⁽¹²⁸⁾. Tout en le confondant avec Lambert, Jean Lejeune le présente, à l'instar de ses « compagnons » comme un « libéral convaincu », ami du recteur Louis Trassenster et « fort opposé à l'Église romaine avec laquelle Frère-Orban venait de rompre les relations diplomatiques » et dont il dénonce « les usurpations incessantes » ⁽¹²⁹⁾.

Il est dès lors tentant de radicaliser la portée des modifications au schéma de départ, en outre esquissé sous le gouvernement dominé par le catholique Pierre de Decker. Force est néanmoins de constater qu'il s'agit plus d'un rééquilibrage que d'un reniement. Le toilettage est au moins partiellement issu d'un exercice de critique historique. Les thèmes moyenâgeux et chrétiens demeurent majoritaires. Plusieurs suppressions concernent des cas de double emploi entre effigies et scènes historiées (saint Hubert, sainte Julienne, mais aussi Henri de Dinant, premier bourgmestre de Liège élevé à ce titre par le suffrage populaire ; il est au surplus à noter que Sébastien La Ruelle, un moment préféré, en compagnie de Jean de Stavelot, à Chapeauville et à Velbruck, subit le même sort). Les sujets qui fâchent ont été prudemment omis : la Révolution liégeoise ⁽¹³⁰⁾ mais aussi les soubresauts de l'actualité récente. En fait, les « nouveaux » choix militent en faveur de la restauration du consensus primordial. Lors des festivités inaugurales de 1849, les peintures accrochées aux façades de l'ancien palais ne convoquaient-elles pas déjà La Ruelle, Méan et Louvrex ⁽¹³¹⁾, les principaux bénéficiaires des retouches opérées en 1878, aux côtés de saint Lambert, de saint Hubert et d'Érard de la Marck ? Invoquons enfin le fait que les convictions de Luesemans ne l'empêchent pas de faire appel, de plus en plus « directement », depuis 1871, aux lumières de Jules Helbig en vue du réaménagement de ses appartements de fonction ⁽¹³²⁾. Il est vrai que c'est l'archéologue et non le peintre qui est sollicité, l'objectif étant de restaurer et d'approprier des vestiges décoratifs des XVII^e et XVIII^e siècles récupérés dans le reste de l'édifice.

Un deuxième épisode révélateur débute en 1855, au moment, donc, où Polain est en train de plancher sur la décoration du palais provincial. Le sculpteur Louis Jéhotte propose alors à la Ville de Liège d'ériger place Saint-Lambert une statue équestre de Charlemagne ⁽¹³³⁾. En représentant Charlemagne et les Pippinides, le sculpteur souhaite doter la Ville de Liège de glorieux ancêtres. Puisque d'autres villes se disputent le privilège d'être le berceau de Charlemagne, est-il légitime de célébrer à Liège l'empereur carolingien ? De 1856 à 1861, cette question suscite une série d'études qui débouchent sur des « réponses de Normand », qu'un satiriste du cru brocardera encore après l'installation de la statue ⁽¹³⁴⁾. Jéhotte lui-même se fend, en compagnie d'André Van Hasselt, d'un essai

intitulé *Charlemagne et le Pays de Liège*. Fort opportunément, les historiens belges d'alors s'accordent à estimer que le Pays mosan est le berceau de la dynastie carolingienne. Mais la Ville se fait tirer l'oreille, ne cédant que sous la pression du ministre de l'Intérieur, Charles Rogier. À la polémique sur le lieu de naissance s'enchaîne un débat sur la localisation du monument. Alors que l'État et la Ville avaient concédé la place Saint-Lambert, à la satisfaction de la presse catholique, la Province, dirigée par Charles de Luesemans, renâcle. Après s'y être opposé, Jéhotte se résigne au choix d'un nouveau point de chute, le boulevard d'Avroy, où la statue est inaugurée « sans apparat » – euphémisme pour « froidement », si l'on s'en tient au discours dudit gouverneur –, le 26 juillet 1868.

Une fois de plus, l'initiative est placée sous le signe de l'ambiguïté. C'est en fonction de sa destination souhaitée que l'artiste dit avoir choisi de privilégier l'image d'un « Charlemagne législateur promulguant les lois » ; s'il avait connu son emplacement final, « il l'eût taillé en homme de guerre sous sa brillante armure partant pour une expédition lointaine » ⁽¹³⁵⁾. Ses sources d'inspiration appartiennent au classicisme antiquisant du *Marc-Aurèle* du Capitole et le « romano-byzantinisme » caractérisant l'ornementation du socle, qui se réfère en partie à la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle. Surtout, l'initiative divise le camp libéral, partagé entre le zèle de Rogier et les réticences des bourgmestres, puis du gouvernement provincial.

L'exaltation de Charlemagne, qui est au départ un monopole catholique, en France comme en Belgique, a trouvé à Liège un de ses premiers militants libéraux, l'historien Ferdinand Henaux ⁽¹³⁶⁾. Ce patriote ne se contente pas d'inviter l'empereur au panthéon belge, puisqu'il introduit « une composante de plus dans le mythe, celui [*sic*] du protecteur – révolutionnaire – des droits du peuple » ⁽¹³⁷⁾.

Son opinion est loin de faire l'unanimité dans son propre parti, partagé entre le courant conservateur majoritaire, dit « doctrinaire », du trio Lebeau-Rogier-Frère-Orban, et une minorité progressiste en phase ascendante, tentée par le modèle républicain et partisane d'un élargissement du droit de vote.

Il est permis de rapporter les dissensions apparues dans le traitement du projet de monument à ce clivage libéralo-libéral ⁽¹³⁸⁾. Dans son discours inaugural, Luesemans, dont les réticences se sont clairement affichées, ne se sent-il pas obligé, au prix d'une périlleuse acrobatie rhétorique, de saluer en Charlemagne non seulement un grand législateur mais aussi un « broyeur de trônes » ⁽¹³⁹⁾ !

C'est finalement aux premiers socialistes liégeois qu'il reviendra de rompre avec la langue de bois. C'est en wallon, de surcroît, qu'en 1886, le « tribun » Pierau déboulonne l'idole : « Quand on entre dans Liège, que remarque-t-on ? La statue de Charlemagne. Est-ce un bienfaiteur de l'humanité, un grand inventeur, un homme de talent ? Non. Il a fondé la noblesse et institué le pouvoir temporel du pape » ⁽¹⁴⁰⁾.

Le « chèvre-choutisme » marque aussi la discipline qui fait alors office de parent pauvre de la création plastique liégeoise.

« La peinture de sujets d'histoire nationale », observe David Bronze ⁽¹⁴¹⁾, « connaît un développement considérable avec la constitution de la Belgique. Mais ce phénomène concerne modérément les Liégeois qui reçoivent peu de commandes,



Barthélemy VIEILLEVOYE, *Un épisode du sac de Liège par Charles le Téméraire en 1468*, 1842, huile sur toile, 160 x 140 cm, Liège, Musée de l'Art wallon, inv. AW 1720.

l'État leur préférant les plasticiens bruxellois et flamands ». Le paradoxe s'explique entre autres par le souci des élites politiques liégeoises d'éviter toute marque de favoritisme qui ferait douter de leur dévouement à la cause de la Belgique unitaire. Tout en privilégiant la chronique locale, les rares peintres concernés cultivent le romantisme du juste milieu prôné et parfois transcendé par Louis Gallait, tant du point de vue de la facture, lisse et conventionnelle, que de celui des thèmes, où alternent les références au Moyen Âge chrétien et l'évocation des héros laïcs des Temps modernes. Barthélemy Vieillevoxe inaugure cette pratique en proposant tour à tour *Pierre de Bex, bourgmestre de Liège, résistant aux supplications de sa famille et refusant de demander grâce* (1840), *Un épisode du sac de Liège par Charles le Téméraire en 1468* (1842), les portraits d'Érard de la Marck et de Notger, peints en 1848 et 1850 pour le Palais provincial, et *L'assassinat de Laruelle, bourgmestre de Liège, en 1637* exécuté en 1851 avec le soutien de la Ville et du Gouvernement. Il est relayé par celui que Jules Bosmant surnomme non sans raison le 'Monsieur Prud'homme' de la peinture d'histoire »⁽¹⁴²⁾, Auguste Chauvin, qui dépeint successivement *La dernière entrevue des bourgmestres Beeckman et La Ruelle* (vers 1851) et *Saint Lambert au banquet de Jupille* (1861). La genèse de ces tableaux, retracée par Philippe George⁽¹⁴³⁾, mérite que l'on s'y attarde.

Le 16 mai 1848, Charles Rogier, alors à la tête de son premier Gouvernement, assure le bourgmestre Ferdinand Piercot, qui l'a approché dans ce sens « avec insistance », que Chauvin recevra commande d'un tableau aussitôt qu'un budget sera disponible. En attendant, l'artiste fixe *Les derniers moments du Bourgmestre Beeckman*, grâce à un subside obtenu par la Ville de Liège aux dépens du fonds créé, on l'a vu, par le même Rogier en vue d'encourager la peinture historique en Belgique. Piercot devra en revanche patienter sept ans avant de voir se libérer la somme promise. Le contrat porte sur un « tableau représentant un fait tiré des annales du pays, dont le sujet et les dimensions seront dûment approuvés » par le Conseil communal et le Gouvernement. Sans constituer un blanc-seing, la convention confie le choix à l'artiste, qui opte rapidement pour *Saint Lambert au banquet de Jupille*. Il s'agit d'un épisode de la vie de Pépin de Herstal. Le maire du palais et sa maîtresse Alpaïde, pour laquelle il a répudié sa femme, organisent un banquet au palais de Jupille en présence de l'évêque Lambert et de nombreux invités. Le futur patron du Diocèse, en refusant de bénir la coupe que lui présente la femme adultère, signe son arrêt de mort. Non seulement le sujet, qui milite en faveur de la morale chrétienne, du sacrement du mariage et du primat du religieux sur le politique, bénéficie du *nihil obstat* des pouvoirs publics mais le Collège échevinal se déclare, comble d'inconséquence, « très satisfait » de la toile et « en félicite l'artiste »... Il est vrai que Piercot, dont nous sommes sur le point d'illustrer l'anticléricalisme, cède l'écharpe maïorale de 1852 à 1862, mais a-t-il eu seulement conscience d'avoir joué les apprentis sorciers ? On peut en douter, si l'on considère l'inconstance d'un autre « faucon » de la cause laïque, et non le moindre. Frère-Orban, en effet, n'hésitera pas, au soir de sa vie (il décède en 1896), alors que le style néogothique est vilipendé par ses pairs pour ses accointances avec l'ultramontanisme, à se faire élever un monument funéraire dominé par une tour lanterne, certes décorée de symboles maçonniques, mais dont l'architecture pour le moins ogivale s'inspire « de clochers de l'ancien diocèse de Liège »⁽¹⁴⁴⁾ !

Sous Léopold II. Du « néogothique réactionnaire » au « matérialisme régionaliste »

Des goûts, revenons aux couleurs pour introduire une période où le « grand écart » est de moins en moins de saison. En 1876, Émile Delpérée, pourtant émule de Chauvin et auteur, au palais provincial, de peintures murales associant Charlemagne à quelques-uns des sempiternels grands hommes liégeois des XVI^e et XVII^e siècles, termine un morceau de bravoure particulièrement détonnant⁽¹⁴⁵⁾. Sanctionnant la fermété avec laquelle Piercot, revenu aux affaires, a fait respecter, un an plus tôt, en pleine « guerre scolaire », l'*Interdiction des processions jubilaires* que tentait de braver M^{gr} de Montpellier, ce tableau est à notre connaissance le seul en Belgique à procéder d'une commande officielle ouvertement marquée du sceau de « l'irrégion »⁽¹⁴⁶⁾. Il est en outre en tous points l'antithèse du *Saint Lambert* de Chauvin.



Émile DELPÉRÉE, *Interdiction des processions jubilaires*, 1876, huile sur toile, 192 x 265 cm, Liège, Musée de l'Art wallon. © IRPA-KIK Bruxelles, A117861.

Peu de temps après, un des maîtres – et le beau-père – de Delpérée, Charles Soubre brise à deux reprises le tabou qui, à Liège, interdisait tacitement, depuis près de cinquante ans, la mise en images de la Révolution belge, avec *Le départ des volontaires liégeois pour Bruxelles* (1878) et *L'arrivée de Charles Rogier et des volontaires liégeois à Bruxelles* (1880).

Les attermoissements relevés dans la longue marche du palais provincial et de la statue équestre de Charlemagne ont considérablement retardé ce sursaut. Il est déjà trop tard, en fait, puisque l'heure du parti catholique est proche et que le glas commence à sonner pour Frère-Orban.

Le temps presse particulièrement pour les architectes. Absorption faite de la synagogue de Liège, où, en 1899, Joseph Rémont, fils du grand architecte communal Julien-Étienne Rémont, concilie – quelle candeur ! – des « références byzantines, islamiques et romanes » en 1899⁽¹⁴⁷⁾, les ultimes réalisations « médiévalisantes » d'obédience libérale sont arrachées *in extremis* au gouvernement Frère-Orban par son familier Louis Trasenster, recteur de l'Université de Liège⁽¹⁴⁸⁾.

Au début des années 1870, Louis Trasenster est mandaté par Léopold II, en vue d'effectuer un voyage de prospection à travers l'Europe. L'objectif est de « trouver parmi les scientifi-

ques étrangers les plus réputés, ceux qui accepteraient d'enseigner leur spécialité à l'Université de Liège, cette dernière manquant cruellement de professeurs ». Non content de ramener de nouvelles recrues, il rédige, dès 1873, une brochure anonyme où il soutient que « c'est principalement l'enseignement des universités qui a transformé et sauvé l'Allemagne ; c'est lui qui a fourni cette forte génération de savants, d'écrivains, de professeurs, d'hommes d'État, de jurisconsultes, d'administrateurs et même de généraux, qui a donné à cette nation l'éclat dont elle rayonne aujourd'hui »⁽¹⁴⁹⁾. C'est dès lors vers l'exemple de « Berlin, Heidelberg et Bonn » et plus généralement vers l'Allemagne du *Kulturkampf*, qui séduit Frère-Orban pour de toutes autres raisons, qu'il faut se tourner : « Toutes les grandes universités allemandes consacrent des sommes considérables à des laboratoires de chimie, de physique, de physiologie, d'anatomie, aux bibliothèques, aux collections de tous genres. On érige, pour les écoles polytechniques, des palais splendides avec toutes les installations nécessaires. En Belgique, il n'est pas d'établissement qui, comparé à ceux d'Allemagne, ne soit, sous ce rapport, dans un état d'infériorité déplorable »⁽¹⁵⁰⁾.

Une loi spéciale, qui avantage aussi l'Université de Gand amorce, en 1879, le financement de huit nouveaux Instituts



Charles SOUBRE, *Le départ des volontaires liégeois pour Bruxelles sous la conduite de Charles Rogier (4 septembre 1830)*, 1878, huile sur toile, 220 x 285 cm, Liège, Musée de l'Art wallon, inv. AW 1479.

(Botanique, Pharmacie, Anatomie, Physiologie, Astrophysique, Électrotechnique, Hygiène, Zoologie) et d'une école normale des Humanités, à répartir aux quatre coins de la ville. Architecturalement et fonctionnellement, ils rendent explicitement hommage aux « palais de la science de Bonn, de Berlin ou de Strasbourg »⁽¹⁵¹⁾.

La plupart des nouvelles installations appartiennent au néoclassicisme. Seuls les instituts d'Astrophysique (1880-1882) et d'Anatomie (1883-1886) adoptent un profil médiéval. Les choix esthétiques sont entièrement le fait du corps académique, comme le souligne Lambert Noppius⁽¹⁵²⁾, chargé de l'ensemble du projet⁽¹⁵³⁾. Dans le cas de l'institut d'Anatomie, ce sont les professeurs Auguste Swaen et Félix Putzeys qui chaperonnent l'architecte provincial⁽¹⁵⁴⁾. La similitude avec l'institut de Physiologie de Breslau (l'actuel Wrocław) serait frappante⁽¹⁵⁵⁾. Le mentor de l'institut d'Astrophysique, François Folie est, quant à lui, présenté comme collaborateur à Bonn, correspondant et traducteur du grand physicien Rudolf Julius Emmanuel Clausius⁽¹⁵⁶⁾. Minorisé et mis sur le même pied que l'Antiquité classique, le Moyen Âge

est ici intégré à un concept architectural aussi désacralisé et « dénationalisé » qu'encyclopédique. Les instituts concernés se réclament moins de lui que de prototypes contemporains, construits à l'étranger.

En terre consacrée⁽¹⁵⁷⁾, les derniers spécialistes en odeur de sainteté auprès des autorités liégeoises, Évariste Halkin, son fils Eugène et Joseph Rémont, auteur de l'ogivale Sainte-Walburge (1877-1879), se sont alors déjà effacés, où s'ils s'activent encore, comme Rémont à Sainte-Marguerite, la dernière église néoclassique liégeoise du siècle, c'est seulement pour parachever des chantiers pour la plupart entamés avant 1870.

La déferlante bethunienne peut prendre son élan, avant de se transformer en une lame de fond qui finira par emporter la digue défendant l'accès à l'architecture civile. Sous la houlette de Bethune lui-même et du Gantois Auguste Van Assche, elle propulse deux générations d'architectes, de peintres et d'artisans au-devant de la scène artistique liégeoise. La première intervention de Bethune en « cité ardente » concerne Saint-

Pholien, où il s'introduit en 1863, sans doute à l'instigation de Jules Helbig. C'est un pétard « mouillé » car il faut attendre 11 ans pour voir resurgir le maître courtraisien, désormais actif de manière quasi ininterrompue, à Saint-Paul, toujours avec Helbig, à Saint-Jacques et à Saint-Christophe. Dès 1876, Van Assche, le plus présent, est réclamé à Saint-Martin avant de prendre en main, jusqu'en 1904, les campagnes de restauration de Saint-Denis, Saint-Christophe, Saint-Servais, Saint-Gilles, Saint-Paul et Saint-Jacques. Assisté, entre autres, par le peintre Édouard Van Marcke, Helbig se signale à Saint-Denis (1852), à Sainte-Croix (1862-1863), où la Commission des Monuments le met « en garde contre les tentations de l'archaïsme »⁽¹⁵⁸⁾ et à Saint-Jacques (1860-1864) avant d'être adoubé au sein de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. On le retrouve ensuite à Saint-Christophe, Saint-Pholien, Saint-Paul et Saint-François-de-Sales, notamment. À la « croisade » bethunienne se joignent en outre les orfèvres Jean-Joseph Dehin, suivi par ses fils, également actifs en tant qu'ébénistes, et surtout Joseph Wilmotte, qui figure aussi parmi les membres de la Gilde.



Joseph WILMOTTE et fils (atelier), d'après un projet du baron Jean Baptiste BETHUNE, *Châsse de saint Lambert*, 1890-1896, cuivre laminé et fondu, ciselé, gravé et doré ; argent repoussé et ciselé, émaux, nielles, filigranes, vernis bruns et cabochons, âme de chêne, 93 x 200 x 60 cm, Liège, cathédrale Saint-Paul.

Bien que compagnon de la première heure, Joseph Osterrath est l'aîné d'une seconde vague de créateurs, formés soit directement auprès de Bethune ou de Helbig, soit dans les écoles Saint-Luc, en vue d'assurer la relève. Ses vitraux s'imposent dans la plupart des lieux de culte liégeois depuis la fondation de son atelier en 1872 jusqu'à sa mort. Ses descendants perpétueront son art avec autant de succès.

Abstraction faite de l'église Saint-François-de-Sales, construite par Joris Helleputte en 1892-1894, les projecteurs se braquent désormais sur des architectes autochtones : Edmond Jamar, nouveau chef de file, qui s'illustre à partir de 1890 dans la reconstruction de Saint-Pholien, Clément Léonard, successeur de Van Assche à Saint-Jacques, concepteur de l'église Saint-Louis et collaborateur de Helleputte à Saint-François-de-Sales, ainsi que Fernand Lohest, surtout actif au XX^e siècle, en tant que restaurateur. Mentionnons enfin l'encore obscur Hubert Froment, auteur de Saint-Lambert des oblates.

Les autorités communales ne peuvent que ronger leur frein, face aux injonctions des Cabinets homogènes catholico-flamands et aux pressions de la Commission des Monuments. Celle-ci est à présent chapeautée par le chevalier Lagasse de Locht, qui succède à Wellens en 1897. Sa nomination s'ajoute à la désignation de plusieurs « aficionados » de Bethune, tels Joris Helleputte, Jules Helbig et Auguste Van Assche, membres, respectivement, à partir de 1885, 1889 et 1895, avant d'accéder à la vice-présidence, le premier en 1895, le second deux ans plus tard. Nous laisserons à Anna Bergmans⁽¹⁵⁹⁾ le soin de démontrer qu'il y a là volonté explicite de noyauter « un rouage gouvernemental » dont il faut s'assurer le contrôle. Député depuis 1889, Helleputte deviendra en outre ministre des Chemins de fer, des Postes et Télégraphes, de l'Agriculture, puis des Travaux publics, de 1907 à 1918. Des voix s'élèvent, ponctuellement, contre le nouvel ordre des choses. Observons cependant que les attaques que la presse libérale liégeoise oppose à la volonté du ministre Jules Vandenpeereboom, surnommé pour l'occasion « l'homme gothique », d'imposer un profil néo-médiéval à la gare de Liège-Palais et à la grand-poste épargnent l'heureux bénéficiaire des commandes de l'État, Edmond Jamar. L'architecte Art nouveau Paul Jaspar se mêle à la polémique en dénonçant « l'abus du vieux-neuf ». La grand-poste s'inscrit dans un programme de constructions obsédé par le médiévalisme. Son instigateur est Alphonse Van Houcke, ingénieur architecte issu de l'École Saint-Luc et de l'École spéciale du Génie civil attachée à l'Université de Gand. Recommandé par Helleputte, Van Houcke intègre d'abord l'administration des Chemins de fer, avant d'assurer, pendant une dizaine d'années, la direction du service des Bâtiments des Postes et Télégraphes. Soit il met lui-même la main à la pâte (entre autres, à Huy, à Verviers et à Spa), soit il confie les chantiers à des « amis choisis »⁽¹⁶⁰⁾.

En peinture, Adolphe Tassin s'impose comme le fils spirituel de Helbig, qui l'a initié et employé. Plusieurs chantiers d'envergure lui sont confiés au tournant du siècle : Saint-Louis (1896-1897), Saint-Paul (1899-1902) et Saint-Martin (1902-1907)⁽¹⁶¹⁾.

On aurait tort cependant de réduire le mouvement à l'expression d'une pensée unique à dominance ultraconservatrice. Des lignes de fracture se dessinent au fur et à mesure de son

évolution. Les tours de force technologiques que constituent les charpentes en métal de Saint-François-de-Sales⁽¹⁶²⁾ et, dans une certaine mesure⁽¹⁶³⁾, de l'hôtel des Postes contribuent à l'affirmation de la modernité « rationaliste » liégeoise. Dans ses bâtiments civils, Jamar rompt en outre avec la prédilection « universaliste » pour le gothique primitif, professée par Bethune et ses principaux disciples, pour renvoyer expressément, comme l'avait fait Delsaux, au palais des Princes-évêques, ce qui peut expliquer l'indulgence de la critique anti-catholique. Il persévéra en outre dans la voie du style « Renaissance mosane », dont la réhabilitation coïncide avec le début de ses activités.

Le doute a saisi les Liégeois, qui désespèrent de renouer avec le rôle majeur joué dans la constitution d'un État qui leur apparaissait à ce point « comme un prolongement, dans le temps et dans l'espace, de l'ancienne principauté » qu'ils se forcèrent longtemps à lui sacrifier toute réelle ambition d'affirmation identitaire. Une sourde nostalgie traverse néanmoins une partie de la production culturelle. Les philologues et les historiens la font remonter au poème *Li Côparèye*, considéré à la fois comme la première pièce de vers connue qui célèbre en wallon des sentiments profonds et la première manifestation du romantisme au pays de Liège, où il devancerait les lettres françaises⁽¹⁶⁴⁾. Écrit par Charles-Nicolas Simonon en 1822, il pleure, à travers la disparition du bourdon de la cathédrale Saint-Lambert, « tous les souvenirs pieux du passé ». Sa parution tardive en 1839 suit de trois ans l'acquisition par la Ville du premier tableau « folkloriste » liégeois, *Botteresses liégeoises agaçant un vieux braconnier*, peint par Vieillevoye en 1835 et ensuite lithographié à l'initiative de la Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts⁽¹⁶⁵⁾.

Nous ne suivrons pas ici le développement continu, mais dans un premier temps marginal, d'une veine d'inspiration appelée à revitaliser la recherche de l'unité perdue⁽¹⁶⁶⁾. D'abord culturel, le mouvement se politise sous la pression des Liégeois, qui, significativement, s'en emparent de façon quasiment hégémonique. Si sa première expression d'envergure s'incarne lors du premier congrès « national » wallon de 1905⁽¹⁶⁷⁾, initialement programmé pour 1903, les contours – et de nouveaux contresens, nous y reviendrons – se sont esquissés dès la fin du XIX^e siècle. Pour l'heure, constatons que les trois quarts des participants sont originaires de la province de Liège. Tous les auteurs de communications, sauf deux, sont nés ou actifs à Liège-ville. Le transfert des ambitions « principautaires » du nationalisme belge vers le protonationalisme wallon est dès lors consommé, comme le sanctionne l'écrivain Charles Delchevalerie : « Ce que nous devons cultiver tout d'abord, c'est la religion de la Petite Patrie »⁽¹⁶⁸⁾. Cette suffisance, que perpétuera la création par les municipalistes liégeois du Musée de la Vie wallonne et du Musée de l'Art wallon, explique sans doute en partie la vigueur des sous-localismes dont souffrent aujourd'hui la Région wallonne et la Communauté française « Wallonie-Bruxelles »⁽¹⁶⁹⁾.

Deux sections, l'une politique, l'autre culturelle, travaillent en parallèle, puis s'affrontent en séance plénière, notamment à propos de la défense du monopole du français comme langue nationale officielle, les « cultureux » obtenant en fin de compte que cette revendication soit mise au rancart, en l'assimilant à la volonté des autorités allemandes d'imposer leur langue aux habitants de Malmedy.

La langue, un des principaux ferments, avec la religion, l'histoire, le terroir, le peuple et l'esprit qui anime celui-ci, pétris dans les œuvres fondatrices du régionalisme liégeois, pose, on le voit, problème, si l'on cherche à en faire une composante de l'unité nouvelle. En outre, le wallon est de moins en moins pratiqué et se segmente en dialectes sous-régionaux. « L'antique croyance » est aussi mise hors-jeu puisque les congressistes, presque tous libéraux, sont devenus « étrangers à la vieille foi de la Wallonie »⁽¹⁷⁰⁾. Le peuple attendra l'ascension, essentiellement wallonne, du parti ouvrier belge, d'autant que le généticien Julien Fraipont récuse la notion de « race », pour les Wallons comme pour les Flamands : « Nous sommes », s'exclame-t-il, « des métissés à tous les degrés »⁽¹⁷¹⁾. L'histoire que présentent les experts se résume à celle de la principauté, ce qui s'avère inacceptable pour le reste de la Wallonie. Albert Mockel cherche à définir la mentalité wallonne comme une synthèse de rationalité latine et d'une « part de rêve » empruntée à la Germanie, mais force est de reconnaître que le Hainaut est « indemne » de cette dernière influence. À ce stade, on comprend pourquoi un participant prétend de l'identité wallonne qu'elle est « par définition inanalysable »⁽¹⁷²⁾. Mais il reste le terroir, auxquels les trois plasticiens contributeurs, tous amis et disciples du symboliste Mockel, accordent une attention quasiment univoque. D'après Paul Jaspar⁽¹⁷³⁾, le plus radical car il ne fait mention d'aucun de ses prédécesseurs, l'architecture wallonne est exclusivement caractérisée par l'emploi, le plus souvent conjoint, de matériaux indigènes : la brique, le bois et la pierre. *Idem* pour la sculpture selon Joseph Rulot, à l'exclusion, évidemment, de la brique⁽¹⁷⁴⁾. Comment réagira le peintre de service ? Signalons d'abord qu'Auguste Donnay⁽¹⁷⁵⁾, dont les wallingants les plus acharnés, qui par mauvaise foi, qui par obscurantisme, font le premier défenseur d'un art spécifiquement wallon, ruine toute velléité d'unitarisme stylistique : « Des écoles ? Une école ? Tenez-vous tant que cela à faire partie d'une école ? [...] Notre éducation nous a fait estimer ce phénomène : des gens qui se plient à la même discipline, d'une façon candide et moutonnaire. Ne serait-il pas meilleur et plus hautain d'admirer des artistes vivants sur un même territoire, mais libérés les uns des autres ? »⁽¹⁷⁶⁾. N'évoquant que quelques maîtres du passé, il fait néanmoins du paysage pur le principe absolu de la peinture wallonne, qui déterminerait deux traits seconds : le primat du dessin et celui de l'intellect : les Wallons, sous l'impulsion de Patenier et de Blès, « ont inventé le paysage en art »⁽¹⁷⁷⁾, en se penchant, bien entendu, sur la nature originelle : « Un pays bleu où s'aperçoit apaisée la manifestation des forces du commencement – où apparaît visible la structure de la Terre – où la stratification des roches perpendiculaires, horizontales ou tourmentées raconte les merveilles de la transformation lente. La créature humaine est perdue dans ces paysages, elle n'y est point nécessaire ; complément infime aux lignes sinueuses des sommets, elle disparaît dans la vallée »⁽¹⁷⁸⁾. Bref, un pays à ce point « à l'inverse des terres des Flandres » qu'il produirait « uniquement des jongleurs de lignes »⁽¹⁷⁹⁾. Encore convient-il d'assumer la diversité du terroir : « Les aspects de la terre wallonne, si rapidement différents et changeant vite selon la lumière, ne sont point pour la tranquillité et la régularité d'une seule idée »⁽¹⁸⁰⁾. Dès lors, « l'artiste wallon doit penser »⁽¹⁸¹⁾.

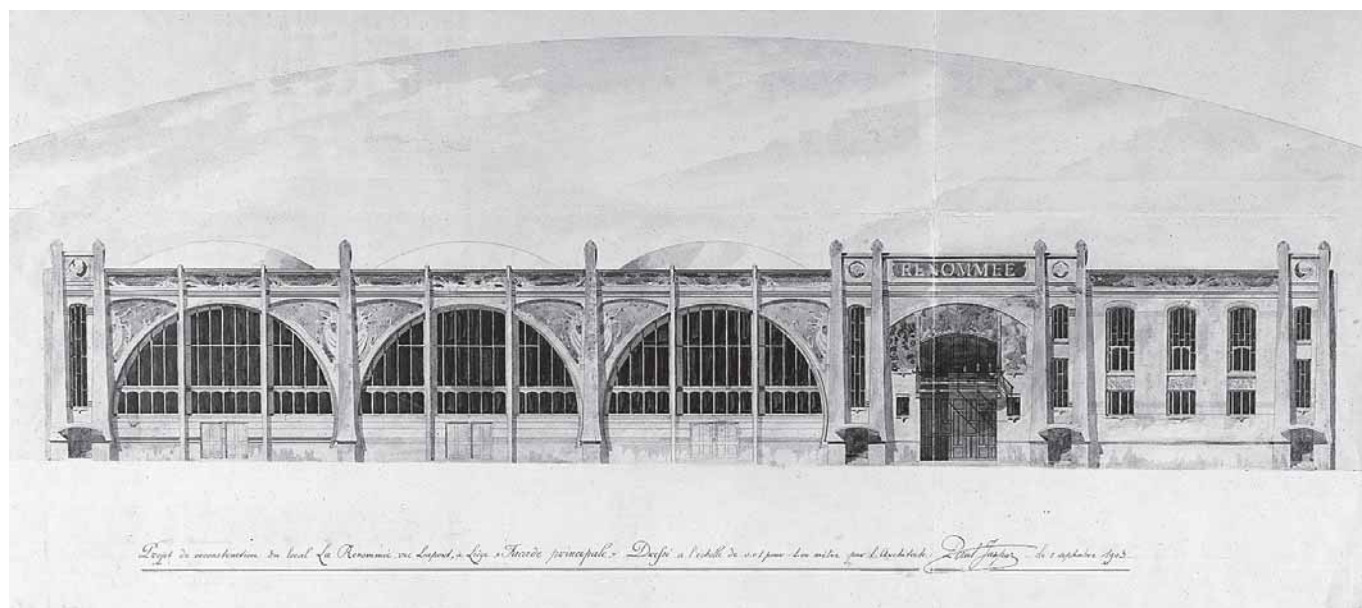
Matière, nature vierge : la messe est dite, au chevet d'un historicisme à l'agonie. Contrairement à un Rulot obsédé, de 1895 jusqu'à sa mort, par son projet, non réalisé, de *Monu-*

ment à l'âme wallonne et au poète Nicolas Defrêcheux⁽¹⁸²⁾, Donnay délaisse la figure pour se consacrer presque exclusivement à la méditation paysagère, à laquelle il convertira en outre plusieurs générations d'artistes du cru. Curieusement, pourtant, c'est un luministe flamand, Évariste Carpentier que revint la primeur de « restauration » du paysagisme liégeois⁽¹⁸³⁾. Observons que sa nomination comme professeur de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, en 1897, suite au décès de Delpérée, met définitivement fin au règne des peintres d'histoire. Elle ne fut pas acquise sans mal. La raison d'une opposition qui divisa le Conseil communal est clairement régionaliste. Elle est énoncée par le conseiller Célestin Demblon, qui au nom d'un groupe socialiste fort peu enclin à l'internationalisme, recommande « le choix d'un candidat wallon ». Le compte rendu que le secrétaire communal livre de son intervention mérite d'être cité car il anticipe de huit ans les positions de Donnay : « La question des langues est complètement étrangère au vœu qu'il exprime avec ses amis. Il pense que l'enseignement donné par un Wallon » – les rivaux les plus sérieux de Carpentier sont en fait liégeois – « sera plus profitable aux élèves [...]. Selon lui, la vision pittoresque propre à la race wallonne diffère de beaucoup de celle des peintres flamands »⁽¹⁸⁴⁾.

Quant à Paul Jaspar, qui, à l'instar de l'architecte communal Joseph Lousberg, s'est beaucoup intéressé à « l'architecture mosane » de la Renaissance, laquelle, justement, se singularise surtout par sa maçonnerie mixte (briques et pierres de taille), passe « du vieux au neuf »⁽¹⁸⁵⁾ pour s'imposer comme la figure de proue de l'Art nouveau liégeois et, à l'échelle belge, en tant que pionnier de l'utilisation artistique du béton armé⁽¹⁸⁶⁾.

Épilogue : du vieux au neuf

Que conclure de ce parcours sinon que les élites liégeoises n'ont eu de cesse, depuis 1789, d'amarrer leur destinée à des causes « supra-locales » : rattachement à la France, unification des Pays-Bas, construction de la Belgique, invention de la Wallonie. D'où une distanciation de plus en plus marquée par rapport à la « geste principautaire », éloignement que renforcent les antagonismes et la prise de conscience des contradictions et des naïvetés inhérentes au discours nationaliste. À force d'effeuiller les fleurs garnissant ses tombes, Liège s'est surprise à cultiver ses racines d'abord un peu (avant 1830), puis beaucoup, sinon passionnément et *a fortiori* à la folie (sous Léopold I^{er}), et de moins en moins, voire plus du tout, ou peu s'en faut (sous Léopold II). Telle Orphée, elle en vint à ne se retourner vers ses « pieux souvenirs » que pour les renvoyer au Royaume des Ombres. Tirant lucidement les conséquences de ce processus de deuil, ses intellectuels s'accordèrent, en 1905, à renvoyer le mythe fondateur de la tribu à un âge à ce point antédiluvien qu'il apparaît plus proche du *Big Bang* originel que de l'histoire humaine. « Du vieux au neuf », pour paraphraser Jaspar : ayant fait de son passé *tabula rasa*, la « cité ardente » s'imposait l'apprentissage de la modernité comme seul chemin vers la construction de soi⁽¹⁸⁷⁾.



Paul JASPAR, salle de spectacles La Renommée, projet de reconstruction, encre et aquarelle sur papier, 49,4 x 96,7 cm, 1903, Liège, Bibliothèque Chiroux-Croisiers.

BIBLIOGRAPHIE

BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, dans catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 225-236.

BOSMANT, Jules, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, 1930.

BRONZE, David, *La peinture, le dessin et l'estampe*, dans catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 55-77.

Catalogue octobre 2005 [en ligne], Librairie La Sirène, octobre 2005 [réf. du 21 octobre 2006], disponible sur <http://www.sirene.easynet.be/cat/catcourant/cat-200510.pdf>.

Catalogue de l'exposition *Le « gothique » retrouvé*, Paris, Hôtel de Sully, 1979.

Catalogue de l'exposition *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance. Liège, 1505/06-1566*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2006, p. 335-336.

Catalogue de l'exposition *Des mécènes pour Liège*, Liège, Salle Saint-Georges, 1998.

Catalogue de l'exposition *Le néo-gothique dans les collections du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, Liège, Musée d'Art religieux et d'Art mosan, 1990.

Catalogue de l'exposition *Le patrimoine industriel et sa reconversion. Wallonie-Bruxelles*, Liège, église Saint-André, 1987.

Catalogue de l'exposition *La restauration des monuments à Liège et dans sa province depuis 150 ans*, Liège, Musée de l'Architecture, 1986.

Catalogue de l'exposition *La révolution liégeoise de 1789*, Liège, Musée de l'Art wallon, et Vizille, Musée de la Révolution, 1989.

Catalogue de l'exposition *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 2005.

Catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, Liège, Musée des Beaux-Arts, 1955.

Catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001.

CHARLIER, Sébastien, *L'architecture Art Nouveau à Liège*, mémoire de licence en histoire, dactylographié, Université de Liège, 2000.

CHAUVIN, Auguste, *Les peintres liégeois depuis 1830*, dans DOGNÉE, Eugène M. O. et al., *Liège. Histoire, arts, lettres, sciences, industrie, travaux publics*, Liège, 1881, p. 234-246.

CLOSSON, Ernest et VAN DEN BORREN, Charles (dir.), *La musique en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles, 1950.

COLMAN, Pierre, *L'architecture néogothique en Wallonie et à Bruxelles. Conflits d'hier, d'aujourd'hui et de demain*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Académie royale de Belgique*, 5^e série, t. LXVIII, 1986, p. 18-35.

COMHAIRE, Charles-J., *Esquisse historique sur les bâtiments universitaires*, Liège, 1892.

COMHAIRE, Charles-J., *Historique des bâtiments universitaires*, dans *Liège et son université*, Liège, 1929, p. 117-135.

Contributeurs à Wikipédia, *Politique de la Belgique* [en ligne], Wikipédia, l'encyclopédie libre, 19 septembre 2006 [réf. du 25 septembre 2006], disponible sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Politique_de_la_Belgique.

CREUSEN, Alexia, *Contribution à l'étude de la décoration extérieure du Palais provincial de Liège*, dans *Art&fact*, n° 19, 2000, p. 34-37.

CREUSEN, Alexia, *La sculpture civile urbaine à Liège de 1830 à 1940*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Université de Liège, 1999.

DE DIÉGUEZ, Manuel, *Le Journal de Michelet enfin intégral*, article publié dans *Combat* le 16 avril 1959 [en ligne], Marilyse Devoyault, 28 mars 2004 [réf. du 30 septembre 2006], disponible sur <http://www.geocities.com/dieguezm/articles/590416combat.htm>.

DELSAUX, Jean-Charles, *L'architecture et les monuments du Moyen Âge à Liège*, Liège, 1847.

DE MAEYER, Jan et VERPOEST, Luc (éd.), *Gothic Revival. Religion, Architecture and Style in Western Europe. 1815-1914*, Louvain, Universitaire Pers Leuven, 2000 (coll. KADOC Artes, 5).

DEMOULIN, Bruno et KUPPER, Jean-Louis, *Histoire de la Principauté de Liège*, Toulouse, Privat, 2002.

DEMOULIN, Bruno et KUPPER, Jean-Louis (dir.), *Histoire de la Wallonie*, Toulouse, Privat, 2004.

DEPAIRE, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège 1775-1995. 220 ans d'histoire*, Liège, 1995.

DE SELLERS DE MORANVILLE, Marie, *Les bâtiments universitaires liégeois au XIX^e siècle*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Université de Liège, 2002.

D'HEUR, Jean-Marie, *Paul Gérardy, Le pamphlétaire*, dans D'HEUR, Jean-Marie et NIVELLE, Armand (éd.), *Autour de Paul Gérardy. Médiateurs et médiations littéraires et artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique et la France*, Liège, 1984, p. 121-169.

D'HEUR, Jean-Marie et NIVELLE, Armand (éd.), *Autour de Paul Gérardy. Médiateurs et médiations littéraires et artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique et la France*, Liège, 1984.

DI CAMPLI, Flavio, *Jean-Charles Delsaux (1821-1893), architecte provincial*, Herstal, [1988].

DI CAMPLI, Flavio, *L'utopie catholique, la nostalgie laïque*, dans STIENNON, Jacques, DUCHESNE, Jean-Patrick, RANDAXHE, Yves et ALEXANDRE, Serge (dir.), *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 152-156.

DIERKENS, Alain, *Le Moyen-âge dans l'art belge du XIX^e siècle. I. La statue équestre de Charlemagne par Louis Jéhotte (Liège, 1868)*, dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'ULB*, vol. 9, 1987, p. 115-130.

DOGNÉE, Eugène M. O. et al., *Liège. Histoire, arts, lettres, sciences, industrie, travaux publics*, Liège, 1881.

DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, dans *Wallonia*, XIII^e année, n° 10, octobre 1905, p. 355-359.

DRION, Prosper, *Les sculpteurs liégeois depuis 1830*, dans DOGNÉE, Eugène M. O. et al., *Liège. Histoire, arts, lettres, sciences, industrie, travaux publics*, Liège, 1881, p. 247-255.

DUCHESNE, Jean-Patrick, *L'affiche en Belgique. Art et pouvoir*, Bruxelles, Éditions Labor, 1989.

DUCHESNE, Jean-Patrick, *Les Beaux-Arts et la vie culturelle*, dans HASQUIN Hervé (dir.), *La Belgique française 1792-1815*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1993.

DUCHESNE, Jean-Patrick, *Le cadre institutionnel*, dans catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 49-53.

DUCHESNE, Jean-Patrick, *Généralités*, dans *Art&fact*, n° 23, *Le temps retrouvé. 100 ans d'histoire de l'art, d'archéologie et de musicologie à l'Université de Liège*, 2004, p. 6-9.

DUCHESNE, Jean-Patrick, *Léonard Defrance ou l'apologie de la moyenne*, dans *Art&fact*, n° 7, 1988, p. 51-57.

DUCHESNE, Jean-Patrick, *Léonard Defrance et la Révolution liégeoise*, dans actes du XXVII^e congrès du Comité international d'Histoire de l'Art, *L'art et les révolutions. 31 août-4 septembre 1989*, section I, *L'art au temps de la Révolution française*, Strasbourg, 1992, p. 247-264.

DUCHESNE, Jean-Patrick (dir.), *Parcours d'art urbain. Liège*, Ville de Liège et Musée en Plein Air du Sart-Tilman, 1996-1999.

DUMOULIN, Michel et al., *Nouvelle histoire de la Belgique*, vol. 1, 1830-1905, Bruxelles, Édition Complexe, 2005.

FECHNER, Jörg-Ulrich, *Gérardy, poète français et allemand*, dans D'HEUR, Jean-Marie et NIVELLE, Armand (éd.), *Autour de Paul Gérardy. Médiateurs et médiations littéraires et artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique et la France*, Liège, 1984, p. 39-53.

FONCK, Françoise, *L'église néo-gothique Saint-François-de-Sales à Liège, œuvre de Georges Helleputte*, dans *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, n° 85, 1985, p. 7-20.

FORGEUR, Richard, *Le palais de Liège, ancien palais des Princes-évêques et des États*, Liège, 1976.

GÉNICOT, Léopold (dir.), *Histoire de la Wallonie*, Toulouse, Privat, 1973.

GEORGE, Philippe, « *Saint Lambert au banquet de Jupille* ». *Auguste Chauvin (1810-1884) et la peinture d'histoire*, dans *Cathédrale de Liège. Séance académique du 5 septembre 1996*, Liège, 1996, p. 3-13.

GILISSEN, Pierre, *La Commission royale des Monuments et des Sites... des origines à 1958*, dans *Les cahiers de l'urbanisme*, n° 25-26, septembre 1999, p. 150-157.

GOBERT, Théodore, *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*, réédition, 12 t., Bruxelles, Éditions Culture et Civilisation, 1975-1978.

GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*, Liège, 1896.

GODEFROID, Corinne, *Le congrès wallon de 1905. Définir la Wallonie*, dans RENARDY, Christine (dir.), *Liège et l'exposition universelle de 1905*, Bruxelles, Fonds Mercator et Dexia Banque, 2005, p. 221-230.

GRAULICH, Isabelle, *L'abbaye de Maredsous, fer de lance du mouvement néogothique en Belgique*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Université de Liège, 1983.

GRAULICH, Isabelle, *Restaurer*, dans STIENNON, Jacques, DUCHESNE, Jean-Patrick, RANDAXHE, Yves et ALEXANDRE, Serge (dir.), *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 284-286.

GRAULICH, Isabelle, ... *au temple de la nation*, dans STIENNON, Jacques, DUCHESNE, Jean-Patrick, RANDAXHE, Yves et ALEXANDRE, Serge (dir.), *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 149-151.

GRAULICH, Jean-Luc, *Joseph et Louis Dreppe, artistes liégeois (1737-1810) et (1739-1782)*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Université de Liège, 1979.

GRAULICH, Jean-Luc, *Léopold Noppus. La Vierge à l'Enfant*, dans DUCHESNE, Jean-Patrick (dir.), *Parcours d'art urbain. Liège*, Ville de Liège et Musée en Plein air du Sart-Tilman, 1996, série A, fiche 3.

- GRAULICH, Jean-Luc, *1789 et les artistes liégeois*, dans catalogue de l'exposition *La révolution liégeoise de 1789*, Liège, Musée de l'Art wallon, et Vizille, Musée de la Révolution, 1989, p. 53-58.
- GRAULICH, Jean-Luc, *Vers un musée liégeois*, dans catalogue de l'exposition *Des mécènes pour Liège*, Liège, Salle Saint-Georges, 1998, p. 14.
- HALKIN, Léon (éd.), *Liber memorialis. L'Université de Liège de 1867 à 1935*, 3 t., Liège, 1936.
- HALLEUX, Robert, *Les sciences*, dans catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 257-267.
- HALLEUX, Robert, BERNÈS, Anne-Catherine, ÉTIENNE, Luc, *L'évolution des sciences et des techniques en Wallonie* [en ligne], Portail Wallonie-en-ligne de l'Institut Destrée, 18 septembre 2006 [réf. du 20 septembre 2006], disponible sur http://www.wallonie-en-ligne.net/1995_Wallonie_Atouts-References/1995_ch09-3_Halleux-R_Bernes-A-C_Etienne-L.htm.
- HANIQUE, Julie, *Le régionalisme dans la maison contemporaine. Le cas de la région liégeoise*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Université de Liège, 1998-1999.
- HASQUIN, Hervé (dir.), *La Wallonie, le pays et les hommes. Histoire – économies – sociétés*, 2 t., Bruxelles, 1975.
- HELBIG, Jules, *Le baron Bethune, fondateur des Écoles Saint-Luc. Étude biographique*, Lille et Bruges, 1906.
- HELBIG, Jules, *La collection de tableaux appartenant à Henkart, Defrance et Fassin*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XVI, 1882, p. 387-403.
- HELBIG, Jules, *Nécrologie. Joseph Osterrath*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1898, p. 512-514.
- HENDRICKX, Kathy, *Auguste Donnay, illustrateur*, dans D'HEUR, Jean-Marie et NIVELLE, Armand (éd.), *Autour de Paul Gérardy. Médiateurs et médiations littéraires et artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique et la France*, Liège, 1984, p. 73-99.
- HOUSEN, Jean, *L'éclectisme*, dans catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 120-123.
- HUGON, Rodolphe, *Villers l'Évêque. Ma commune. L'architecture. Historique. L'église* [en ligne], Rodolphe Hugon, s. d. [réf. du 21 octobre 2006], disponible sur <http://www.villersleveque.be/tf/>.
- ISAAC, Michèle, *L'aventure wagnérienne à Liège*, dans catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 213.
- JASPAR, Paul, *Le sentiment wallon dans l'art de l'architecture*, dans *Wallonia*, XIII^e année, n° 10, octobre 1905, p. 339-342.
- JASPAR, Paul, *Du vieux, du neuf*, Liège, 1898.
- JENSEN, Jens Christian, *Nazaréens*, dans *Encyclopædia universalis*, corpus 16, 1995, p. 87-90.
- KOENIG, Léon, *Histoire de la peinture au pays de Liège*, Liège, 1950.
- LAGNEAUX, Séverine, *Joseph Osterrath peintre verrier (1845-1898)*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Louvain-la-Neuve, 1999.
- LECHANTEUR, Jean, *La littérature wallonne au XIX^e siècle*, dans DEMOULIN, Bruno et KUPPER, Jean-Louis (dir.), *Histoire de la Wallonie*, Toulouse, Privat, 2004, p. 345-350.
- LECOCQ, Hugues, *Les quinze dévots mystères du rosaire de Notre-Dame pour les gens de Wallonie*, Louvain, 1916.
- LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, Anvers, Fonds Mercator, 1980.
- LEJEUNE, Jean, *La Principauté de Liège*, 3^e éd., Liège, Eugène Whale, 1980.
- LEJEUNE, Rita et STIENNON, Jacques (dir.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture*, t. II, Bruxelles, 1978.
- LOYER, François, *Néo-gothique et politique en France au XIX^e siècle*, dans actes du XXVII^e congrès du Comité international d'Histoire de l'Art, *L'art et les révolutions. 31 août-4 septembre 1989*, section VI, *Survivances et réveils de l'architecture gothique*, Strasbourg, 1992, p. 51-62.
- MAGERMANS, Bruno, *Les Trassenster* [en ligne], Société libre d'Émulation, 10 janvier 2004 [réf. du 21 octobre 2006], disponible sur http://www.ulg.ac.be/slemul/historique/trassenster_louis.html.
- MALHERBE, Renier, *Société libre d'Émulation de Liège. Liber memorialis*, Liège, 1879.
- MARTHUS, Patrick, *L'architecte Edmond Jamar*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Université de Liège, 1991.
- MICHELET, Jules, *Histoire de France*, t. VII, Rouen, Imprimerie Rouennaise, 1961 [fac-simile de l'édition de 1869].
- MORDANT, Sophie, *Iconographie de la démolition de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Université de Liège, 1993.
- MOURRE, Michel, *Dictionnaire d'histoire universelle*, Paris, Jean-Pierre Delange et Bordas, 1981.
- NANDRIN, Jean-Pierre, *Hommes et normes. Le pouvoir judiciaire en Belgique aux premiers temps de l'indépendance (1832-1848)*, thèse de doctorat en histoire, Université catholique de Louvain, 1995.
- NANDRIN, Jean-Pierre et GUBIN, Éliane, *La Belgique libérale et bourgeoise. 1846-1878*, dans DUMOULIN, Michel et al. (dir.), *Nouvelle histoire de Belgique*, vol. 1, 1830-1905, Bruxelles, Édition Complexe, 2005, p. 1-207.
- NOPPIUS, Léopold, *Cortège historique. Liège, son passé, son présent*, Liège, 1880.
- PARISSE, Jacques, *Auguste Donnay, un visage de la terre wallonne*, Liège, 1991.
- Le patrimoine monumental de la Belgique*, Liège, depuis 1971.
- PIRENNE, Christophe, *La musique dans le Pays de Liège au XIX^e siècle*, dans catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 193-219.
- PIROTTE, Martin, *Inventaire de vitraux créés entre 1898 et 1966 par les Ateliers Osterrath, pour les églises de Liège, d'après les projets conservés dans le fonds Osterrath du Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan à Liège*, mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie, dactylographié, Université de Liège, 1998.
- RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française. Entre Liège et Wallonie*, Bruxelles, 1996.
- RAXHON, Philippe, *Les mutations politiques du XIX^e siècle liégeois*, dans catalogue de l'exposition *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au Pays de Liège*, Liège, Musée de l'Art wallon, 2001, p. 28-45.
- RÉMON, Régine, *Adolphe Tassin, historieschilder*, dans VAN CLEVEN, Jean et al., *Neogotiek in België*, 1994, p. 138-139.
- RÉMON, Régine, *Adolphe Tassin, peintre historique liégeois (1852-1923)*, dans *Art&fact*, n° 4, 1985, p. 81-92.
- RENARDY, Christine, *L'art ancien au Pays de Liège, un espace de polémique*, dans RENARDY, Christine (dir.), *Liège et l'exposition universelle de 1905*, Bruxelles, Fonds Mercator et Dexia Banque, 2005, p. 200-208.
- RENARDY, Christine (dir.), *Liège et l'exposition universelle de 1905*, Bruxelles, Fonds Mercator et Dexia Banque, 2005.
- ROSSI-SCHIMPF, Inga, *Le romantisme belge et l'Europe. Interactions*, dans catalogue de l'exposition *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, 2005, p. 39-47.
- RULOT, Joseph, *Le sentiment wallon en sculpture*, dans *Wallonia*, XIII^e année, n° 10, octobre 1905, p. 343-346.
- SAINTENOY, Paul, *Umé (Jean Godefroid)*, dans *Bibliographie nationale de Belgique*, t. XXV, Bruxelles, 1930-1932, col. 909-911.
- SAUVENIÈRE, Jules, *Hildhyllia*, Paris, 1891.
- SCHUSTER, Peter-Klaus, *L'Allemagne et le « gothique » retrouvé*, dans catalogue de l'exposition *Le « gothique » retrouvé*, Paris, Hôtel de Sully, 1979, p. 29-30 et 40-43.
- SOMVILLE, Pierre, *Paul Gérardy, Auguste Donnay et l'esthétique symboliste*, dans D'HEUR, Jean-Marie et NIVELLE, Armand (éd.), *Autour de Paul Gérardy. Médiateurs et médiations littéraires et artistiques à l'époque du Symbolisme entre l'Allemagne, la Belgique et la France*, Liège, 1984, p. 65-71.
- STIENNON, Jacques (dir.), *Histoire de Liège*, Toulouse, Privat, 1991.
- STIENNON, Jacques, DUCHESNE, Jean-Patrick, RANDAXHE, Yves et ALEXANDRE, Serge (dir.), *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, Bruxelles, 1995.
- STIENNON, Jacques, DUCHESNE, Jean-Patrick et RANDAXHE, Yves (dir.), *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux, cinq siècles de peinture en Wallonie*, Bruxelles, 1988.
- SUNDAY, Connie M., *The Beethoven Violin Concerto in D Major, Op. 61*, [en ligne], Connexions, 19 février 2006 [réf. du 24 septembre 2006], disponible sur <http://cnx.org/content/m13404/latest/>.
- TIHON, André, *Des provinces dans un État centralisé*, dans HASQUIN, Hervé (dir.), *La Wallonie, le pays et les hommes. Histoire – économies – sociétés*, t. I, Bruxelles, 1975, p. 245-267.
- VAN CLEVEN, Jean et al., *Neogotiek in België*, 1994.
- VANHULST, Henri, *Orchestres et concerts : les villes de Wallonie jusqu'en 1940*, dans WANGERMÉE, Robert et MERCIER Philippe (dir.), *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, Bruxelles, 1982, t. II, p. 43-90.
- VAN LOO, Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, 2003.
- WANGERMÉE, Robert et MERCIER, Philippe (dir.), *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, 2 t., Bruxelles, 1982.
- WITTE, Els, *La construction de la Belgique. 1828-1847*, dans DUMOULIN, Michel et al. (dir.), *Nouvelle histoire de Belgique*, vol. 1, 1830-1905, Bruxelles, Édition Complexe, 2005, p. 1-216.
- WITTE, Els, CRAEYBECKX, Jan et MEYNEN, Alain, *Politieke geschiedenis van België van 1830 tot heden*, 7^e édition actualisée, Anvers, Standaard Uitgeverij, 2005.

NOTES

- (¹) Sur la Principauté de Liège, cfr LEJEUNE, Jean, *La Principauté de Liège*. – DEMOULIN, Bruno et KUPPER, Jean-Louis, *Histoire de la Principauté de Liège*. **Les références abrégées renvoient à la bibliographie proposée ci-dessus. La note 187 regroupe les notices biographiques de la plupart des personnes ici évoquées, à l'exclusion des plus célèbres d'entre celles-ci.**
- (²) L'essentiel des informations relatives à la vie politique belge est détaillé sur le portail de la politique belge de l'encyclopédie Wikipédia. Cfr contributeurs à Wikipédia, *Politique de la Belgique*. Voir aussi WITTE, Els, CRAEYBECKX, Jan et MEYNEN, Alain, *Politieke geschiedenis van België*. – DUMOULIN, Michel et al. (dir.), *Nouvelle histoire de Belgique*.
- (³) Cfr NANDRIN, Jean-Pierre et GUBIN, Éliane, *La Belgique libérale*, p. 29. – GÉNICOT, Léopold (dir.), *Histoire de la Wallonie*, p. 333.
- (⁴) Cfr GÉNICOT, Léopold (dir.), *Histoire de la Wallonie*, p. 333-334.
- (⁵) Six professeurs sur les dix-sept du corps initial : Bernard-Ignace Denzinger, Jean-Dominique Fuss, Henri-Maurice Gaède, François-Pierre Gall, Léopold-Auguste Warnkoenig et Jean-Georges Wagemann. Cfr LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*, p. 39-40 ss. Ce dernier ouvrage est doté d'un précieux index.
- (⁶) LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*, p. 63-64.
- (⁷) Relevons les noms de Vincent Fohmann, Ernest-Herman-Joseph Münch, Joseph-Antoine Spring, Théodore Schwann, Carl Gussenbauer, Ernst Fuchs et Alexandre von Winiwarer. Cfr *Idem*. – HALKIN, Léon (éd.), *Liber memorialis*. – HALLEUX, Robert, *Les sciences*, p. 261-265.
- (⁸) HALLEUX, Robert, *Les sciences*, p. 261-265.
- (⁹) Cfr LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*, col. 315.
- (¹⁰) Cfr SCHUSTER, Peter-Klaus, *L'Allemagne et le « gothique » retrouvé*, p. 30 et 43.
- (¹¹) Catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 21.
- (¹²) Catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 21.
- (¹³) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 39-41.
- (¹⁴) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 44-47 et 50-51. – BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, p. 235-236.
- (¹⁵) La Faculté « régulière » fut supprimée par les nouvelles autorités belges, du 16 décembre 1830 au 5 décembre 1835. L'Université de Gand subit le même sort. Cfr LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*, p. 43 et 67.
- (¹⁶) BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, p. 236.
- (¹⁷) Cfr BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, p. 248-251.
- (¹⁸) VIELÉ-GRIFFIN Francis, cité dans BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, p. 248.
- (¹⁹) SOMVILLE, Pierre, *Paul Gérardy, Auguste Donnay et l'esthétique symboliste*, p. 65.
- (²⁰) BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, p. 255.
- (²¹) Cfr BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, p. 252-255. – D'HEUR, Jean-Marie et NIVELLE, Armand (éd.), *Autour de Paul Gérardy*, 1984.
- (²²) Cfr FECHNER, Jörg-Ulrich, *Gérardy, poète français et allemand*, p. 41.
- (²³) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 109.
- (²⁴) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 111.
- (²⁵) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 111.
- (²⁶) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 112.
- (²⁷) Cfr catalogue de l'exposition *Le néo-gothique dans les collections du Musée d'Art religieux*, p. 5-6 et 22-23.
- (²⁸) DE MAEYER, Jan et VERPOEST, Luc (éd.), *Gothic Revival*, p. 288. – DUCHESNE, Jean-Patrick, *Généralités*, p. 7.
- (²⁹) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 78-91. – LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*. Voir aussi *infra*, note 64.
- (³⁰) Catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 88.
- (³¹) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 84. – catalogue de l'exposition *Le néo-gothique dans les collections du Musée d'Art religieux*, p. 6 et 22. – DI CAMPLI, Flavio, *Jean-Charles Delsaux*, p. 8-10.
- (³²) Cfr LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*, col. 700-703 et 990.
- (³³) Cfr DI CAMPLI, Flavio, *Jean-Charles Delsaux*, p. 45.
- (³⁴) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 110.
- (³⁵) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 27-28. – PIRENNE, Christophe, *La musique dans le Pays de Liège*, p. 194-219. – CLOSSON, Ernest et VAN DEN BORREN, Charles (dir.), *La musique en Belgique*. – VANHULST, Henri, *Orchestres et concerts*, p. 71-77.
- (³⁶) SUNDAY, Connie M., *The Beethoven Violin Concerto*.
- (³⁷) Cfr catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 27.
- (³⁸) Cfr ISAAC, Michèle, *L'aventure wagnérienne à Liège*, p. 213.
- (³⁹) Cfr LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*, col. 796-803.
- (⁴⁰) PIRENNE, Christophe, *La musique dans le Pays de Liège*, p. 215.
- (⁴¹) Cfr BOSMANT, Jules, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège*, p. 79-80.
- (⁴²) Cfr catalogue de l'exposition *Vers la modernité*, p. 51, 61, 319-320. – CHAUVIN, Auguste, *Les peintres liégeois*, p. 237-238. – DEPAIRE, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège*. – Catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, 1955.
- (⁴³) Cfr MALHERBE, Renier, *Société libre d'Émulation de Liège*, p. 157.
- (⁴⁴) Cfr BOSMANT, Jules, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège*, p. 9, 79-82. – VANDELOISE, Guy, cité dans DEPAIRE, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège*, p. 76. – KOENIG, Léon, *Histoire de la peinture au pays de Liège*, p. 55.
- (⁴⁵) Sur Helbig, nous renvoyons, sauf mention contraire, à l'article que lui consacre Anna Bergmans dans le présent ouvrage. Sur l'École Saint-Luc de Liège, voir *infra*.
- (⁴⁶) Cfr MALHERBE, Renier, *Société libre d'Émulation de Liège*, Liège, 1879, p. 156-157.
- (⁴⁷) HELBIG, Jules, *Le baron Bethune*, p. 202.
- (⁴⁸) BOSMANT, Jules, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège*, p. 80.
- (⁴⁹) Cfr ROSSI-SCHRIMPF, Inga, *Le romantisme belge*, 2005, p. 45.
- (⁵⁰) Cfr PARISSÉ, Jacques, *Auguste Donnay*.
- (⁵¹) Cfr HENDRICKX, Kathy, *Auguste Donnay, illustrateur*.
- (⁵²) HENDRICKX, Kathy, *Auguste Donnay, illustrateur*, p. 73.
- (⁵³) SAUVENIÈRE, Jules, *Hildhyllia*, Paris, 1891.
- (⁵⁴) Cfr catalogue de l'exposition *Vers la modernité*, p. 71 et 505.
- (⁵⁵) Cfr, entre autres, JENSEN, Jens Christian, *Nazaréens*.
- (⁵⁶) Reproduit dans HENDRICKX, Kathy, *Auguste Donnay, illustrateur*, p. 96.
- (⁵⁷) LECOQ, Hugues, *Les quinze dévots mystères du rosaire de Notre-Dame pour les gens de Wallonie*, Louvain, 1916, p. 8.
- (⁵⁸) Cfr DRION, Prosper, *Les sculpteurs liégeois*, p. 249. – DEPAIRE, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège*.
- (⁵⁹) Cfr HELBIG, Jules, *Nécrologie. Joseph Osterrath*, p. 512-514. – LAGNEAUX, Séverine, *Joseph Osterrath*. – PIROTTE, Martin, *Inventaire de vitraux créés entre 1898 et 1966 par les Ateliers Osterrath*.
- (⁶⁰) Comme le dénonce Helbig lui-même, sans citer le nom de l'adversaire, dans sa biographie de Bethune, à propos d'un conflit qui opposa l'architecte à la Commission : « Son président, notamment, fonctionnaire des Ponts et Chaussées qui, en matière d'art chrétien n'avait guère d'autre autorité que celle dont il était investi par son ministère antireligieux, témoigna sa désapprobation au conseil de fabrique et à l'artiste, en des termes auxquels, dans des rapports officiels, on n'était guère habitué en Belgique ». Sur Wellens, cfr VAN LOO, Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*, p. 601.
- (⁶¹) RAXHON, Philippe, *Les mutations politiques du XIX^e siècle liégeois*, p. 41.
- (⁶²) RAXHON, Philippe, *Les mutations politiques du XIX^e siècle liégeois*, p. 41.
- (⁶³) MICHELET, Jules, *Histoire de France*, p. 199.
- (⁶⁴) Son journal mentionne des rendez-vous avec quelques-uns des pionniers de l'histoire liégeoise, Mathieu Polain, Adolphe Borgnet et Auguste Baron, tous trois professeurs à l'Université de Liège. Le dernier cité, Français naturalisé Belge, succède à Sainte-Beuve à la chaire d'histoire de la littérature française. Cfr DE DIÉGUEZ, Manuel, *Le Journal de Michelet enfin intégral*. Voir aussi LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*. – Catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, p. 82-86 et 89-90.
- (⁶⁵) Cfr TIHON, André, *Des provinces dans un État centralisé*, p. 262.
- (⁶⁶) Cfr LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*, p. XIX-XX.
- (⁶⁷) Dans son *Dictionnaire d'histoire universelle* en un volume, Michel Mourre mentionne, à l'exception des souverains, en tout et pour tout quatre personnalités belges pour le XIX^e siècle, qui ont en commun d'être liégeoises et libérales : les trois mousquetaires de la création du Royaume, Devaux, Lebeau et Rogier, et leur d'Artagnan de cadet, Frère-Orban.
- (⁶⁸) Les non-Liégeois issus de l'ULg sont le libéral luxembourgeois Jean-Baptiste Nothomb et Barthélémy de Theux, le plus assidu des Premiers ministres catholiques d'avant 1884.
- (⁶⁹) Cfr, entre autres, RAXHON, Philippe, *Les mutations politiques du XIX^e siècle liégeois*, p. 38-39.
- (⁷⁰) Cfr NANDRIN, Jean-Pierre, *Hommes et normes. Le pouvoir judiciaire en Belgique*. Entre 1831 et 1884, les juristes catholiques formés à Liège occupent près de 40 % de la maigre portion des années de pouvoir concédées à leur parti.
- (⁷¹) MICHELET, Jules, *Histoire de France*, p. 196.
- (⁷²) Cfr LE ROY, Alphonse, *Liber memorialis*, col. 703-735. – Catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, Liège, p. 97-98. Voir aussi *supra*, note 64.
- (⁷³) Cfr FECHNER, Jörg-Ulrich, *Gérardy, poète français et allemand*, p. 42.

- (⁷⁴) Voir *infra*.
- (⁷⁵) NANDRIN, Jean-Pierre et GUBIN, Éliane, *La Belgique libérale*, p. 175.
- (⁷⁶) CHAUVIN, Auguste, *Les peintres liégeois depuis 1830*, p. 240. En revanche, celui que Bosmant dénonce comme un ultra-conservateur distingue, en des termes que ne désavouerait pas son censeur, « parmi les peintres assurés d'un bel avenir et qui ont déjà fait preuve d'un talent indiscutable », Adrien de Witte, « recrue dont peut être fière notre école liégeoise », et Léon Philippet, « nature franchement artistique », qui « se révéla par des dispositions exceptionnelles quant au dessin ». Cfr *idem*, p. 242.
- (⁷⁷) La chose est particulièrement frappante en ce qui concerne les arts plastiques, avant la mobilisation de Jules Destrée. Au premier congrès national wallon de 1905, les trois intervenants qui abordent la question sont liégeois. Cfr JASPAR, Paul, *Le sentiment wallon dans l'art de l'architecture*. – RULOT, Joseph, *Le sentiment wallon en sculpture*. – DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*.
- (⁷⁸) Cfr LECHANTEUR, Jean, *La littérature wallonne au XIX^e siècle*, p. 345-350. – BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, p. 240-242.
- (⁷⁹) WITTE, Els, *La construction de la Belgique*, p. 177.
- (⁸⁰) Cfr D'HEUR, Jean-Marie, Paul Gérardy, le pamphlétaire, p. 121-169. – BERTRAND, Jean-Pierre, PAQUE, Jeannine et WILLEMS, Martine, *La vie littéraire*, p. 252-256.
- (⁸¹) Cfr JASPAR, Paul, *Le sentiment wallon dans l'art de l'architecture*, p. 339-342. – CHARLIER, Sébastien, *L'architecture Art nouveau*, p. 141-143.
- (⁸²) Cfr HANIQUE, Julie, *Le régionalisme dans la maison contemporaine*.
- (⁸³) LOYER, François, *Néo-gothique et politique en France*, p. 53-54.
- (⁸⁴) COLMAN, Pierre, *L'architecture néogothique en Wallonie et à Bruxelles*, p. 19.
- (⁸⁵) Jacques Joseph, Auguste-Marie et Auguste. Cfr COLMAN, Pierre, *L'architecture néogothique en Wallonie*, p. 19-24. – Catalogue de l'exposition *Vers la modernité*, p. 117 ss. – Catalogue de l'exposition *Le néo-gothique dans les collections du Musée d'Art religieux*, p. 4-5.
- (⁸⁶) HOUSEN, Jean, *L'éclectisme*, p. 123. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Le patrimoine industriel et sa reconversion*, p. 142-191.
- (⁸⁷) Cfr COLMAN, Pierre, *L'architecture néogothique en Wallonie*, p. 19.
- (⁸⁸) RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 221.
- (⁸⁹) Cfr catalogue de l'exposition *Le néo-gothique dans les collections du Musée d'Art religieux*, p. 4.
- (⁹⁰) GRAULICH, Jean-Luc, *1789 et les artistes liégeois*, p. 56.
- (⁹¹) Cfr MORDANT, Sophie, *Iconographie de la démolition de la cathédrale Saint-Lambert*, p. 13-25. – GRAULICH, Jean-Luc, *1789 et les artistes liégeois*, p. 56. – Catalogue de l'exposition *La révolution liégeoise de 1789*, p. 207-208 et 232-233.
- (⁹²) *Le corps de La Ruelle*, eau-forte et burin, 1790, Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège. Cfr catalogue de l'exposition *La révolution liégeoise de 1789*, p. 135.
- (⁹³) GRAULICH, Jean-Luc, *1789 et les artistes liégeois*, p. 56.
- (⁹⁴) Cfr RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 224-227 et voir *infra*.
- (⁹⁵) LOYER, François, *Néo-gothique et politique en France*, p. 54.
- (⁹⁶) LOYER, François, *Néo-gothique et politique en France*, p. 54.
- (⁹⁷) Cfr GRAULICH, Jean-Luc, *Vers un musée liégeois*, p. 14.
- (⁹⁸) Cfr DUCHESNE, Jean-Patrick, Léonard Defrance ou l'apologie de la moyenne, p. 53. – DUCHESNE, Jean-Patrick, Léonard Defrance et la Révolution liégeoise, p. 253. – HELBIG, Jules, La collection de tableaux appartenant à Henkart, p. 387-403.
- (⁹⁹) Cfr DUCHESNE, Jean-Patrick, *Le cadre institutionnel*, p. 50. – Catalogue de l'exposition *Des mécènes pour Liège*, p. 15.
- (¹⁰⁰) Cfr GRAULICH, Jean-Luc, *1789 et les artistes liégeois*, p. 55-56. – Catalogue de l'exposition *La révolution liégeoise de 1789*, p. 135 et 207. – Catalogue de l'exposition *Vers la modernité*, p. 306-307.
- (¹⁰¹) DUCHESNE, Jean-Patrick, *L'affiche en Belgique*, p. 14.
- (¹⁰²) Cfr RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 221.
- (¹⁰³) Cfr RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 205-227.
- (¹⁰⁴) Les rares informations relatives à l'architecte liégeois Hubert Froment, auteur, entre autres, de l'église Notre-Dame à Villers-l'Évêque, sont fournies dans *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 8, t. I, p. 51, t. II, p. 537 et 719. – GOBERT, Théodore, *Liège à travers les âges*, t. III, p. 310, et t. VII, p. 318. – HUGON, Rodolphe, *Villers l'Évêque*.
- (¹⁰⁵) Cfr RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 222-224. Les passages entre guillemets sont extraits de l'homélie de M^{gr} Doutreloux à l'occasion du transfert des reliques de saint Lambert vers l'église des oblats, le 11 septembre 1896, cités dans *ibidem*. Gobert signale que le reliquaire représente le perron de Liège et qu'il aurait été dessiné par Bethune (GOBERT, Théodore, *Liège à travers les âges*, t. III, p. 310-311).
- (¹⁰⁶) Sur cette période, cfr COLMAN, Pierre, *L'architecture néogothique en Wallonie*, p. 24-28. – Catalogue de l'exposition *Vers la modernité*, p. 117 ss. – GRAULICH, Isabelle, ... *au temple de la nation*, p. 149. – GRAULICH, Isabelle, *Restaurer*, p. 284-286. – DI CAMPLI, Flavio, *Jean-Charles Delsaux*. – DI CAMPLI, Flavio, *L'utopie catholique*, p. 152-153.
- (¹⁰⁷) Cfr GOBERT, Théodore, *Liège à travers les âges*, t. V, p. 363.
- (¹⁰⁸) Halkin intervient à Saint-Christophe, Sainte-Croix, Saint-Martin et à Saint-Jacques encore... Cfr le catalogue de l'exposition *La restauration des monuments à Liège et dans sa province depuis 150 ans*, Liège, Musée de l'Architecture, p. 32, 41, 50 et 60.
- (¹⁰⁹) DELSAUX, Jean-Charles, *L'architecture et les monuments*, p. 53-55.
- (¹¹⁰) GILISSEN, Pierre, *La Commission royale des Monuments*, p. 151.
- (¹¹¹) Cfr GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*. – FORGEUR, Richard, *Le palais de Liège*. – LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*. – CREUSEN, Alexia, *Contribution*, p. 34-37.
- (¹¹²) LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 272. Le gouverneur y réside. Le reste de l'ancien palais abrite les cours et tribunaux, sans solution de continuité depuis l'Ancien Régime.
- (¹¹³) GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*, p. 263.
- (¹¹⁴) LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 273.
- (¹¹⁵) GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*, p. 266. La Commission des Monuments venait de se prononcer contre le projet, en sa réunion du 30 juin.
- (¹¹⁶) Le créateur du passage couvert liégeois qui lui doit son nom. Dates de naissance et de décès trouvées dans *Catalogue octobre 2005*, p. 36, notice 381.
- (¹¹⁷) Probablement un des fils de Jean-Joseph Dewandre (Liège, 1758-1835), Henri-François (1790-1862) ou Barthélemy-Henri (1791-1871). Cfr DEPAIRE, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège*, p. 46.
- (¹¹⁸) GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*, p. 274.
- (¹¹⁹) LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 277.
- (¹²⁰) LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 277.
- (¹²¹) LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 277.
- (¹²²) Sur ces péripéties, cfr CREUSEN, Alexia, *Contribution*, p. 34-37. – LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 278-291. Les corrections apportées à ces témoignages se fondent sur les éléments précis et datés fournis dans GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*, dont la substance est reprise et complétée dans GOBERT, Théodore, *Liège à travers les âges*, t. IX, p. 14-139.
- (¹²³) LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 281.
- (¹²⁴) Cfr GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*, p. 287, note 1.
- (¹²⁵) Et non en 1881, comme signalé dans la version originale du présent article, sur base de GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*, p. 287, note 1. La nouvelle datation, qui renforce notre hypothèse de départ, se fonde sur un document d'archives récemment exhumé. Cfr ARCHIVES DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS, *Correspondance avec l'Administration communale, la Province et le Ministère*, registre 21, feuillet 186, lettre de Prosper Drion au Gouverneur de la Province, le 13 février 1886.
- (¹²⁶) Cfr SAINTENOY, Paul, *Umé*.
- (¹²⁷) Observons toutefois que Drion lui-même ne craint pas d'encenser son prédécesseur Buckens, pour avoir taillé, « pour décorer les dehors du transept de l'église Saint-Jacques, deux statues d'un beau caractère, remplissant bien leur rôle dans l'ornementation de notre célèbre monument gothique ». DRION, Prosper, *Les sculpteurs liégeois*, p. 249.
- (¹²⁸) Le premier à avoir relevé cette confusion est Jean-Luc Graulich (cfr GRAULICH, Jean-Luc, *Léopold Noppius*).
- (¹²⁹) LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 288-290. – NOPPIUS, Léopold, *Cortège historique*, p. 8. Ses professions de foi ne peuvent totalement éclipser le fait que Léopold Noppius a commis au moins une œuvre religieuse, la *Vierge à l'Enfant* qui orne, depuis 1861, la façade de l'abbatiale bénédictine de Paix-Notre-Dame. Comme de coutume, son frère Lambert est actif au même moment sur le même chantier. Cfr GRAULICH, Jean-Luc, *Léopold Noppius*.
- (¹³⁰) Il est à noter que Jules Helbig, en compagnie de l'historien catholique Godefroid Kurth, un des fondateurs de la Démocratie chrétienne, bataillera « ferme pour empêcher toute célébration du centenaire de la révolution de 1789 ». Cfr RENARDY, Christine, *L'art ancien au Pays de Liège*, p. 204.
- (¹³¹) Ainsi que le peintre Gérard de Laresse, alors préféré à Del Cour. Cfr LEJEUNE, Jean (dir.), *Liège et son palais*, p. 277. Ne pas, en outre, confondre le juriste Charles de Méan avec François-Antoine de Méan, le dernier prince-évêque, dont la « fuite » devant les troupes françaises, dépeinte par Joseph Carpey (Liège, 1822-1892), vers 1860, se fige, cruelle ironie, dans l'antichambre d'un des salons du gouverneur. Cfr FORGEUR, Richard, *Le palais de Liège*, p. 37.
- (¹³²) Cfr GOBERT, Théodore, *Le palais de Liège*, p. 283. Les arguments de Gobert en faveur de 1871 sont mieux étayés que ceux proposés ultérieurement (FORGEUR, Richard, *Le palais de Liège*, p. 34-35. – Catalogue de l'exposition *La restauration des monuments à Liège*, p. 158).
- (¹³³) Cfr DIERKENS, Alain, *Le Moyen-âge dans l'art belge*. – RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 110-117. – CREUSEN, Alexia, *La sculpture civile urbaine à Liège*, p. 30-31 et 73-74.

- (134) *Souvenir immortel de l'érection monumentale de la statue équestre de S. M. Charlemagne, empereur d'Occident, né partout*. Cité dans DIERKENS, Alain, *Le Moyen-âge dans l'art belge*, p. 122, note 29.
- (135) CREUSEN, Alexia, *La sculpture civile urbaine à Liège*, p. 30.
- (136) Cfr RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 113 et 257-258, note 261.
- (137) RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 113.
- (138) Dès 1870, Frère-Orban perd pied face à une députation permanente libérale déjà dominée par l'aile progressiste, qui refuse à son Éminence grise, le futur recteur de l'Université Louis Trásenster, qu'il a lui-même pressenti, de se présenter aux élections provinciales. Cfr MAGERMANS, Bruno, *Les Trásenster*.
- (139) RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 115.
- (140) ARCHIVES DE LA VILLE DE LIÈGE, *Ordre public*, XLIII A 436, cité dans RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 116 et 239, note 273.
- (141) BRONZE, David, *La peinture*, p. 61.
- (142) BOSMANT, Jules, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège*, p. 91.
- (143) GEORGE, Philippe, *Saint-Lambert au banquet de Jupille*, p. 3-13.
- (144) RENARDY, Christine, *L'art ancien au Pays de Liège*, p. 204.
- (145) Sur les dernières manifestations liégeoises de la peinture d'histoire, cfr, entre autres, catalogue de l'exposition *Vers la modernité*.
- (146) Sur cette sombre affaire et les procès, perdus par le prélat, qui s'ensuivirent, cfr GOBERT, Théodore, *Liège à travers les âges*, t. IX, p. 310.
- (147) HOUSEN, Jean, *L'éclectisme*, p. 121-122.
- (148) Cfr catalogue de l'exposition *Vers la modernité*. – HALLEUX, Robert, BERNÈS, Anne-Catherine, ÉTIENNE, Luc, *L'évolution des sciences*. – DE SELLERS DE MORANVILLE, Marie, *Les bâtiments universitaires liégeois*. – COMHAIRE, Charles-J., *Esquisse historique sur les bâtiments universitaires*. – COMHAIRE, Charles-J., *Historique des bâtiments universitaires*, p. 117-135.
- (149) Cité dans HALLEUX, Robert, BERNÈS, Anne-Catherine, ÉTIENNE, Luc, *L'évolution des sciences*.
- (150) Cité dans HALLEUX, Robert, *Les sciences*, p. 262.
- (151) HALLEUX, Robert, BERNÈS, Anne-Catherine, ÉTIENNE, Luc, *L'évolution des sciences*.
- (152) Lambert s'associe évidemment Léopold pour l'ornementation sculptée. Signalons que celui-ci laisse aussi un buste de Trásenster. Cfr GRAULICH, Jean-Luc, *Léopold Noppius*.
- (153) Cfr DE SELLERS DE MORANVILLE, Marie, *Les bâtiments universitaires liégeois*, p. 93.
- (154) Cfr DE SELLERS DE MORANVILLE, Marie, *Les bâtiments universitaires liégeois*, p. 93.
- (155) Cfr DE SELLERS DE MORANVILLE, Marie, *Les bâtiments universitaires liégeois*, p. 96.
- (156) Cfr HALLEUX, Robert, *Les sciences*, p. 264-265.
- (157) Cfr HELBIG, Jules, *Le baron Bethune*. – COLMAN, Pierre, *L'architecture néogothique en Wallonie*. – Catalogue de l'exposition *Le néo-gothique dans les collections du Musée d'Art religieux* – Catalogue de l'exposition *La restauration des monuments à Liège*. – MARTHUS, Patrick, *L'architecte Edmond Jamar*. – STIENNON, Jacques, DUCHESNE, Jean-Patrick, RANDAXHE, Yves et ALEXANDRE, Serge (dir.), *L'architecture*. – Catalogue de l'exposition *Vers la modernité*. – VAN LOO, Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*.
- (158) Catalogue de l'exposition *Vers la modernité*, p. 332.
- (159) Dans la contribution qu'elle consacre à Helbig dans le présent ouvrage.
- (160) Cfr STELLAN, Pierre, in *L'Express*, septembre 1896, et JASPAR, Paul, in *Le Vieux-Liège*, t. II, 1896, col. 809-811, cités dans MARTHUS, Patrick, p. 33 et 103-104. – VAN LOO, Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*, p. 565 et 341-342.
- (161) Cfr RÉMON, Régine, *Adolphe Tassin, peintre historique*, p. 81-92. – RÉMON, Régine, *Adolphe Tassin, historieschilder*, p. 138-139.
- (162) Basée sur des plans que l'ingénieur Jules Dallemagne juge, dans un premier temps, « assez délicats à construire », la charpente de Saint-François-de-Sales est exposée à Seraing à sa sortie des usines Cockerill, Cfr FONCK, Françoise, *L'église néo-gothique Saint-François-de-Sales*, p. 9-11.
- (163) MARTHUS, Patrick, *L'architecte Edmond Jamar*, p. 43.
- (164) RAXHON, Philippe, *La mémoire de la Révolution française*, p. 224-227.
- (165) Catalogue de l'exposition *Vers la modernité*, p. 494, notice 751.
- (166) Cfr, à ce propos, DEMOULIN, Bruno et KUPPER, Jean-Louis (dir.), *Histoire de la Wallonie*.
- (167) Sur ce «rassemblement», cfr GODEFROID, Corinne, *Le congrès wallon de 1905*.
- (168) GODEFROID, Corinne, *Le congrès wallon de 1905*, p. 229.
- (169) Elle ne justifie cependant pas le véritable ostracisme auquel certains établissements culturels fédéraux ont condamné Liège. Ainsi en est-il aux Musées royaux des Beaux-Arts, dont le catalogue de l'exposition pompeusement intitulée *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*, ne reprend – en 2005 – des œuvres que d'un seul peintre liégeois, qui est au surplus ignoré, comme tous ses concitoyens, dans les textes de fond. Ceci n'est pas un exemple isolé.
- (170) GODEFROID, Corinne, *Le congrès wallon de 1905*, p. 221.
- (171) GODEFROID, Corinne, *Le congrès wallon de 1905*, p. 223.
- (172) GODEFROID, Corinne, *Le congrès wallon de 1905*, p. 227.
- (173) Cfr JASPAR, Paul, *Le sentiment wallon dans l'art de l'architecture*, p. 339-342.
- (174) RULOT, Joseph, *Le sentiment wallon en sculpture*, p. 343-346.
- (175) Cfr DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, p. 355-359.
- (176) DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, p. 358.
- (177) DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, p. 356.
- (178) DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, p. 356.
- (179) DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, p. 358.
- (180) DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, p. 356.
- (181) DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, p. 356.
- (182) Catalogue de l'exposition *Vers la modernité*, p. 517 ss.
- (183) Cfr DEPAIRE, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège*, p. 83-84.
- (184) Cité dans DEPAIRE, Jean-Paul, *Académie royale des Beaux-Arts de Liège*, p. 84. Remarquons que le seul tableau cité par Donnay à l'appui de ses thèses, le soi-disant «autoportrait» de Lambert Lombard, où se révélerait « l'esprit d'analyse qui inquiète l'âme wallonne » est aujourd'hui attribué, cruelle ironie, au peintre hollandais Anthonis Mor van Dashorst, dit Antonio Moro... Cfr DONNAY, Auguste, *Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture*, p. 357. – Catalogue de l'exposition *Lambert Lombard*, p. 335-336.
- (185) JASPAR, Paul, *Du vieux, du neuf*.
- (186) Cfr VAN LOO, Anne (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*, p. 375 et 409.
- (187) **Notices biographiques**
Alpaïde des Bruyères (VII^e-VIII^e siècle). Concubine de Pépin de Herstal, mère de Charles Martel, arrière-grand-mère de Charlemagne. L'hagiographie tardive en fera la sœur de Dodon, l'assassin présumé de saint Lambert.
Auerbach, Berthold (1812-1882). Écrivain allemand. Auteur des *Contes villageois de la Forêt Noire*.
Avanzo. Famille d'éditeurs liégeois active au XIX^e siècle.
Baron, Auguste (1794-1862). Philologue et historien français naturalisé Belge. Il prend la succession de Sainte-Beuve à la chaire d'histoire de la littérature française à l'Université de Liège.
Beeckman, Guillaume (?-1631). Bourgmestre de Liège (en 1608, 1613, 1616, 1618, 1623 et 1630) et dirigeant du parti populaire (les «Grignoux»). Son assassinat présumé en fit un martyr de la cause des libertés municipales à Liège.
Begge, sainte (ca 620-693). Fille de Pépin de Landen dit le Vieux. En 692, à la suite d'un pèlerinage à Rome, elle fonde un monastère à Andenne.
Bethune, Jean Baptiste (1821-1894). Architecte, ornemaniste et archéologue entièrement dévoué au renouveau du gothique. Sa réalisation principale est l'abbaye de Maredous. Co-fondateur de l'École Saint-Luc de Gand, il institue aussi la très influente Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc.
Biolley, Édouard (1790-1851). Industriel verviétois (laine), commanditaire du château des Mazures, à Pepinster.
Borgnet, Adolphe (1804-1875). Professeur à l'Université de Liège, où il enseigne notamment l'histoire nationale et l'histoire du Moyen Âge. Il accède au rectorat de 1848 à 1852.
Buckens, Jean-Gérard (1805-1885). Anversois d'origine, il inaugure en 1837 le cours de sculpture à l'Académie de Liège, où il enseigne jusqu'en 1859.
Capitaine, Ulysse (1828-1871). Bibliophile et collectionneur liégeois installé longtemps à Paris où il rencontre Augustin Thierry dont il reprend la devise « l'histoire de la ville natale est celle où notre âme s'attache ». Il fit don de ses collections à la Ville de Liège.
Carpentier, Évariste (1845-1922). Formé dans les académies de Courtrai et Anvers, ce peintre d'origine flamande, adepte du luminisme, enseigne la peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, dont il devient le directeur de 1904 à 1910.
Chapeauville, Jean (1551-1617). Historien et prêtre liégeois. Son grand mérite aura été d'exhumer et de publier les anciens textes relatifs à l'histoire du diocèse de Liège.
Chauvin, Auguste (1810-1884). Peintre d'histoire liégeois, formé en Allemagne, fondateur de l'École de Dessin d'Aix-la-Chapelle. Directeur, entre 1858 et 1880, de l'Académie des Beaux-Arts de Liège, où il enseigne le dessin d'après l'antique depuis 1842. Conservateur du Musée communal de 1856 à 1880.

Chevron, Jean-Noël (1790-1867). Architecte liégeois, il s'inscrit principalement dans le courant néoclassique. Après des études à l'École des Beaux-Arts de Paris, il travaille à Liège et devient architecte de la Ville entre 1817 et 1825.

Claesen. Éditeur liégeois actif au XIX^e siècle.

Clausius, Rudolf Julius Emmanuel (1822-1888). Physicien allemand. Il participe à l'élaboration de la deuxième loi de la thermodynamique (1850) et invente le concept d'entropie en 1865.

Cluysenaar, Jean-Pierre (1811-1880). Architecte d'origine hollandaise, adepte des styles «historiques», actif principalement en région bruxelloise.

Collardin, P.-J. Imprimeur liégeois actif au XIX^e siècle. Dès 1818, Collardin stipule sur ses adresses qu'il est « imprimeur-libraire de l'Université ».

Daussoigne-Méhul, Joseph (1790-1875). Compositeur français formé à Paris. Premier directeur du Conservatoire de Liège, il occupe ses fonctions de 1827 à 1862.

de Berghes, Georges-Louis, (1662-1743). Prince-évêque de Liège de 1724 à 1743.

de Bériot, Charles (1802-1870). Surnommé le «Bellini de l'archet», ce musicien, né à Louvain et associé à l'École belge du violon, enseigne au Conservatoire de Bruxelles jusqu'en 1852.

de Chéneddollé fils, Charles (1797-1862). Né à Hambourg, d'une mère liégeoise et d'un poète français ami de Chateaubriand. Il est nommé professeur au Collège de Liège en 1817. Avec Fuss, il est à l'origine de la création d'une faculté libre de Philosophie à l'Université de Liège.

de Decker, Pierre (1812-1891). Homme politique belge, de tendance catholique. Il fait office de premier ministre du 30 mars 1855 au 9 novembre 1857.

de Fassin, Nicolas-Henri (1728-1811). Peintre liégeois formé à l'Académie d'Anvers et lors de séjours en Italie et en Suisse. En 1775, il fonde à Liège l'Académie des Beaux-Arts avec Léonard Defrance.

Defrance, Léonard (1735-1805). Peintre de scènes de genre et de portraits. Considéré comme un des principaux peintres du XVIII^e siècle liégeois. Fondateur de l'Académie de Liège.

de Gerlache, Étienne-Constantin (1785-1871). Homme politique belge de tendance catholique, principal artisan catholique de l'unionisme. Second président du congrès national, il devient le premier chef de gouvernement du nouvel État.

de Groesbeek, Gérard (1517-1580). Prince-évêque de Liège de 1564 à 1580.

Dehin, Jean-Joseph (1809-1871). Dinandier, orfèvre et poète liégeois. Ses quatre fils poursuivent et étendent sa production, très marquée par le style néogothique.

de la Marck, Érard (1472-1538). Le plus prestigieux des princes-évêques de Liège après Notger règne de 1505 à 1538. Il relève son pays des ruines du sac perpétré par Charles le Téméraire et le convertit à la Renaissance italienne. Il est, entre autres, le mécène de Lambert Lombard et le restaurateur du palais épiscopal.

de Laveleye, Émile (1822-1897). Né à Bruges, formé à Gand et à Louvain, il enseigne l'économie politique à l'Université de Liège à partir de 1864. Il est l'auteur de nombreuses études dans des domaines variés : économie, histoire, littérature...

Delchevalerie, Charles (1872-1950). Journaliste liégeois attaché, dès 1894, à la rédaction de *L'Express*, l'organe du libéralisme progressiste à Liège. Après la Première Guerre mondiale, il lance la revue *La Vie wallonne*, dont le premier numéro sortit de presse le 15 septembre 1920.

Del Cour, Jean (1631-1707). Chef de file de la sculpture baroque à Liège.

Delfosse, Noël-Joseph-Auguste (1801-1858). Homme politique liégeois de tendance libérale. Il préside la Chambre des Représentants du 26 octobre 1852 au 24 avril 1855.

de Louvrex, Mathias Guillaume (1665-1734). Juriste liégeois, auteur d'écrits juridiques et d'une *Histoire de Liège*.

Delpérée, Émile (1850-1896). Peintre d'histoire et portraitiste d'origine hutoise, il s'inscrit dans les courants réaliste et romantique.

Delsaux, Jean-Charles (1821-1893). Architecte liégeois formé à l'Académie des Beaux-Arts de Liège. Il est nommé architecte provincial en 1845. En tant que restaurateur, il intervient aux églises liégeoises Saint-Jacques, Saint-Martin, Saint-Paul et Sainte-Croix et à l'ancien palais des Princes-Évêques. Il est l'auteur du palais provincial. On lui doit plusieurs essais d'architecture *L'architecture et les monuments de Liège au Moyen âge* (1845) et *Les monuments de Liège, reconstruits, agrandis ou restaurés* (1858).

de Luesemans, Charles Joseph Pascal (1808-1882). Homme politique libéral. Il est bourgmestre de Louvain, avant d'occuper les fonctions de gouverneur de la Province de Liège, de septembre 1863 à mars 1882.

Demblon, Célestin (1859-1924). Homme politique socialiste, journaliste et écrivain belge.

de Méan, Charles (1604-1674). Jurisconsulte. Bourgmestre de Liège en 1641 et en 1646.

de Méan, François-Antoine (1756-1831). Dernier prince-évêque de Liège. Il est promu à l'archiépiscopat de Malines en 1817.

de Montpellier, Théodore-Alexis-Joseph (1807-1879). Évêque de Liège de 1852 à 1879.

Dentzinger, Bernard-Ignace (1782-1862). Professeur allemand, fondateur de l'enseignement philosophique à l'Université de Liège, dont il est recteur de 1820 à 1824.

de Sauvage, Étienne (1789-1867). Homme politique libéral belge favorable à l'unionisme. Il sera pressenti pour former le deuxième gouvernement de la Belgique indépendante mais s'effacera derrière Joseph Lebeau.

de Selys-Longchamps, Michel-Edmond (1813-1900). Homme politique liégeois de tendance libérale. Président du Sénat du 3 août 1880 au 28 mai 1884.

de Smet de Naeyer, Paul (1843-1913). Industriel du coton, banquier et homme politique catholique d'origine gantoise. Il est premier ministre du 25 février 1896 au 24 janvier 1899 et du 5 août 1899 au 2 mai 1907.

Desoer. Famille d'imprimeurs-éditeurs active à Liège du 1750 à 1882. Elle s'illustre, entre autres, par son soutien à la littérature romantique.

Dessain. Famille d'imprimeurs-éditeurs active à Liège du XVIII^e siècle à 1984. Elle s'illustre entre autres par son soutien à la littérature romantique.

de Tornaco, Camille (1807-1880). Homme politique liégeois de tendance libérale. Président du Sénat du 11 novembre 1879 au 8 mars 1880.

Devaux, Paul Louis Isidore (1801-1880). Homme politique liégeois de tendance libérale. Il participe au premier gouvernement dirigé par Joseph Lebeau.

de Velbruck, Charles-François (1719-1784). Prince-évêque de Liège de 1772 à 1784. Le règne de ce «despoté éclairé» voit naître de multiples initiatives sociales, artistiques et intellectuelles.

Dewandre, Barthélemy-Henri (1791-1871). Architecte liégeois, fils de Jean-Joseph Dewandre.

Dewandre, Henri-François (1790-1862). Architecte liégeois, fils de Jean-Joseph Dewandre.

Dewandre, Jean-Joseph (1758-1835). Sculpteur et architecte liégeois. Il est marqué par la statuaire gréco-romaine. Formé à Liège puis à Rome, il devient professeur à l'École centrale du département de l'Ourthe puis à l'École gratuite de dessin. Il joue un rôle actif dans la récupération des œuvres d'art enlevées par la France.

de Winiwarter, Alexandre. Voir von Winiwarter.

Donnay, Auguste (1862-1921). Peintre, graveur, affichiste liégeois rattaché au mouvement symboliste. Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège de 1900 à 1921.

Doutreloux, Victor-Joseph (1837-1901). Évêque de Liège de 1879 à 1901.

Dreppe, Joseph (1737-1810). Peintre-graveur liégeois. Son œuvre est marqué par un néoclassicisme teinté de préromantisme. Il enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Liège avant de diriger celle-ci à partir de 1784.

Driion, Prosper (1822-1906). Sculpteur liégeois de tendance néoclassique. Professeur puis directeur (dès 1880) de l'Académie des Beaux-Arts de Liège.

Duguet, Jules (1827-1886). Musicien liégeois. En 1849, Jules il succède à son père comme organiste et maître de chapelle de la cathédrale Saint-Paul. En 1855, il est nommé chef d'orchestre de la Société d'Émulation. Il sera aussi le premier professeur d'orgue au Conservatoire de Liège, en 1862.

Dumont, Joseph-Jonas (1811-1859). Un des pionniers de l'architecture néogothique belge. On lui doit notamment la prison de Liège, dite « prison Saint-Léonard », aujourd'hui détruite.

Dupuis, Sylvain (1856-1931). Directeur de la fameuse chorale la *Légia*, fondateur des *Nouveaux concerts*, chef à l'Opéra de la Monnaie et directeur du Conservatoire de Liège de 1911 à 1925.

Fabry, Émile (1865-1966). Peintre symboliste verviétois. Actif à Bruxelles, il réalise de nombreuses décorations pour l'architecte Victor Horta.

Falck, Anton Reinhard (1777-1843). Homme politique et diplomate néerlandais, il est notamment amené à réorganiser les universités de Gand, Louvain et Liège, sous le Régime hollandais.

Fassin. Voir de Fassin.

Ferdinand de Bavière (1577-1650). Prince-évêque de Liège de 1612 à 1650.

Fohmann, Vincent (1794-1837). Médecin allemand. Professeur d'anatomie à l'Université de Liège de 1825 à 1837.

Folie, François (1833-1905). Docteur en sciences, physique et mathématique, il dirige l'Observatoire astronomique de Liège puis, dès 1885, celui d'Uccle.

Fraipont, Julien (1857-1910). Zoologue, paléontologue et anthropologue liégeois. Nommé chargé de cours à l'Université de Liège en 1884, il devient le recteur de celle-ci en 1909.

Francq, César (1822-1890). Ce compositeur d'origine allemande né à Liège devient Français après la Guerre de 1870. Formé à Liège puis à Paris où il fera une carrière d'organiste (maître de Chapelle à Sainte-Clothilde, professeur au Conservatoire...), il a exercé une influence considérable sur l'évolution de la musique française de la fin du XIX^e siècle.

Frère-Orban, Walthère (1812-1896). Docteur en droit de l'Université de Liège, il mène une brillante carrière politique au sein du jeune parti libéral. Il fut à la tête de deux gouvernements libéraux homogènes, du 3 janvier 1868 au 2 juillet 1870 et du 19 juin 1878 au 16 juin 1884.

Froment, Hubert. Architecte actif en région liégeoise à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Auteur, pour les oblats de Marie Immaculée, de l'église Saint-Lambert à Grivegnée, d'inspiration néogothique.

Fuchs, Ernst (1853-1930). Ophtalmologue viennois. Professeur à l'Université de Liège de 1881 à 1885.

Fuss, Jean-Dominique (1782-1860). Né à Düren. Professeur à l'Université de Liège, recteur, philologue, poète latin. Il écrit en allemand et en latin dont il veut perpétuer l'usage. Madame de Staël et Schlegel comptent parmi ses relations.

Fyon, Edmond. Chef d'entreprise verviétois.

Gaède, Henri-Maurice (1795-1834). Professeur d'origine allemande, enseigne l'histoire naturelle à l'Université de Liège.

Gall, François Pierre (1763-1841). Allemand d'origine, il est docteur en philosophie, en droit et en médecine. Il enseigne la littérature à l'Université de Liège à partir de 1817.

Gallait, Louis (1810-1887). Tournaisien d'origine, grand peintre d'histoire et un des principaux représentants du romantisme en Belgique.

Gally, Édouard. Un des soixante directeurs qui se succèdent à la tête du Théâtre de Liège au XIX^e siècle.

Garcia, Pauline (1821-1910). Mezzo-soprano française, sœur de la Malibran.

Gau, François Chrétien (1790-1854). Né à Cologne, cet architecte se forme à l'École des Beaux-Arts de Paris, avant d'obtenir la naturalisation française.

L'église Sainte-Clothilde dont il dote sa capitale d'adoption, relève du néogothique.

George, Stefan (1868-1933). Poète symboliste et célèbre traducteur allemand (Dante, Shakespeare, Baudelaire...). Convaincu que le but de la poésie était la prise de distance par rapport au monde – il est un ardent défenseur de l'art pour l'art et est influencé par Nietzsche –, George peut être rapproché par son écriture du mouvement symboliste français.

Gérardy, Paul (1870-1933). Écrivain symboliste né à Maldingen (aujourd'hui Maldang). Cofondateur de la revue *Floréal*, créée en 1892. Il est un des rares écrivains francophones à produire des poèmes en langue allemande.

Chamisso. Voir von Chamisso.

Grétry, André Modeste (1741-1813). Né à Liège, ce musicien mène sa carrière à Paris où il jouit d'un succès considérable. Il apparaît comme le père de l'opéra-comique.

Guilleaume, Alfred. Architecte résidant à Liège au moment de la construction du temple protestant de la rue Lambert-le-Bègue (1859-1860).

Gussenbauer, Karl (1842-1903). Chirurgien d'origine autrichienne. Professeur à l'Université de Liège de 1875 à 1878.

Halkin, Évariste (?-1871, au plus tard). Architecte liégeois, il participe à de nombreuses restaurations principalement dans le domaine religieux.

Halkin, Eugène. Architecte liégeois, fils d'Évariste Halkin.

Heine, Christian Johann Heinrich (1797-1856). Important poète romantique et journaliste allemand du XIX^e siècle.

Helbig, Jules Chrétien (1821-1906). Peintre et historien de l'art liégeois. Formé dans l'orbite des nazariens, il se lie d'amitié avec Bethune, dont il est le principal biographe et sous l'inspiration de qui il participe à la création de l'École Saint-Luc de Liège.

Helleputte, Joris (1852-1925). Ingénieur, architecte et homme politique belge (parti catholique). Il est, entre autres, un des principaux artisans de l'essor du style néogothique en Belgique.

Henaux, Étienne (1818-1843). Frère de Ferdinand Henaux. Sa brève existence ne l'empêche pas d'être tenu pour le poète le plus représentatif du mouvement romantique liégeois.

Henaux, Ferdinand (1815-1880). Frère d'Étienne Henaux. Auteurs de nombreux ouvrages historiques sur Liège et son industrie.

Henkart, Pierre-Joseph (1761-1815). Avocat et homme politique liégeois, actif sous l'Ancien Régime et durant le rattachement de la Principauté de Liège à la République française. Il s'opposa à l'accession de Bonaparte au consulat à vie et à la fonction impériale.

Henri de Dinant (?-avant le 2 juillet 1267). Un des plus anciens bourgmestres de Liège (1253) et le premier tribun populaire à s'être ouvertement opposé à son prince-évêque.

Henri de Gueldre (?-1285). Prince-évêque de Liège de 1247 à 1274.

Herz, Henri (1803-1888). Pianiste autrichien virtuose, compositeur, professeur, propriétaire de la salle de concerts du même nom et facteur de pianos.

Hoffstadt, Friedrich (1802-1846). Collectionneur, théoricien de l'architecture et juriste allemand. La version originale de son ouvrage *Das gothische ABC-Buch, das ist Grundregeln des gothischen Stils für Künstler und Werkleute* est éditée à Frankfurt à partir de 1840.

Hubert, saint (milieu du VII^e siècle-727). Il succède à saint Lambert comme évêque de Maestricht. Vers 720, il fait transporter le corps de son prédécesseur de Maestricht vers Liège. Il transfère également, avec l'approbation du pape, le siège de l'évêché vers la « cité ardente ».

Jamar, Edmond (1853-1929). Architecte liégeois formé à l'École Saint-Luc de Gand. Nombreuses restaurations (églises, châteaux) et constructions (hôtel des Postes, gare du Palais, église Saint-Pholien, à Liège...).

Janssen, P. Professeur au Collège de Liège.

Jaspar, Paul (1859-1945). Architecte liégeois. Formé à l'Académie des Beaux-Arts de Liège puis à l'Académie de Bruxelles et chez l'architecte Henri Beyaert. Il est un des principaux représentants liégeois de l'Art nouveau.

Jean de Stavelot (ca 1388-1449). Moine de Saint-Laurent à Liège, auteur d'une *Chronique du pays de Liège*.

Jean le Germeau. Bourgmestre de Liège en 1253, en compagnie d'Henri de Dinant.

Jéhotte, Louis (1803-1884). Sculpteur liégeois néoclassique teinté de romantisme, notamment dans le choix des sujets. Formé à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, avant un long séjour en Italie. Il est l'unique professeur de sculpture de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles entre 1835 et 1862.

Julienne de Cornillon, sainte (ca 1192-1258). Religieuse liégeoise, directrice de léproserie. Avec Ève de Saint-Martin, elle est l'instigatrice de la Fête-Dieu.

Lagasse de Locht, Charles (1845-1937). Ingénieur bruxellois des Ponts et Chaussées, il est directeur général du Ministère des Travaux publics, président de la Commission royale des Monuments et des Sites de 1887 à 1937.

Lambert, saint (?-ca 705). Un des évangélisateurs du diocèse de Tongres-Maestricht, mort assassiné à Liège au début du VIII^e siècle. La translation de ses reliques à Liège par Saint Hubert contribue au développement de la ville.

La Ruelle, Sébastien (ca 1590-1637). Bourgmestre de Liège (en 1630 et 1635) et dirigeant du parti populaire (les « Grignoux »). Son tragique assassinat en fait un le principal martyr de la cause des libertés municipales à Liège.

Lavalleye, Edouard (1811-1869). Bibliophile et passionné d'histoire et d'archéologie, il enseigne brièvement l'histoire du Pays de Liège et du Duché de Limbourg à l'Université, en 1835.

Le Roy, Alphonse (1822-1896). Critique littéraire, biographe et publiciste liégeois. Professeur à l'Université de Liège, dont il réalise le premier *Liber memorialis*. On lui doit, notamment, plusieurs traductions de traités de Pugin ainsi que des poèmes en wallon.

Lebeau, Joseph (1794-1865). Avocat originaire de Huy. Il joue un rôle politique et diplomatique prépondérant dans la naissance de l'État belge. Premier

ministre du 28 mars au 21 juillet 1831 et du 18 avril 1840 au 13 avril 1841.

Lecocq, père Hugues. Moine dominicain actif comme poète et essayiste dans le premier tiers du XX^e siècle. Il contribue à convertir les milieux catholiques à la cause wallonne.

Lemonnier, Louis-Désiré (1800-1862). Architecte liégeois. Coauteur de la galerie commerciale qui porte son nom.

Léonard, Clément (1864-1903). Architecte liégeois, il adhère au mouvement néogothique du baron Bethune. Son œuvre fait largement référence à l'abbaye de Maredsous. Il suit les cours de G. Helleputte à l'Université de Louvain. Membre de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, il est le cofondateur et président de la Corporation des Métiers et des Négoces.

Litolff, Henry Charles (1818-1891). Pianiste virtuose et compositeur français né à Londres.

Lohest, Fernand (1864-1932). Architecte et archéologue liégeois issu de Saint-Luc et de l'Université de Liège. Très actif en tant que restaurateur, il construit aussi des églises et participe à des chantiers publics. Il est membre de nombreuses sociétés à Liège (Institut archéologique liégeois, Société d'Art et d'Histoire...) et de la Commission royale des Monuments et des Sites.

Lombard, Lambert (1505-1566). Peintre et architecte liégeois, protégé du prince-évêque Erard de la Marck. Il est considéré comme un des plus importants importateurs de la Renaissance italienne dans les anciens Pays-Bas.

Lousberg, Joseph (1857-1912). Architecte liégeois, auteur des plans du Musée des Beaux-Arts et de la restauration des musées Curtius et d'Ansembourg. En 1889, il devient architecte communal.

La Malibran, Maria-Félicita Garcia, dite (1808-1836). Célèbre cantatrice parisienne. Elle épouse Eugène Malibran, un banquier franco-américain, puis, après son divorce, l'illustre violoniste belge Charles de Bériot. Sa virtuosité vocale, sa fougue, son sens psychologique en ont fait une des divas de son temps.

Marschner, Heinrich (1795-1861). Compositeur romantique, spécialisé dans l'opéra.

Materne, saint (fin du III^e-début du IV^e siècle). Originaire de Lombardie et proche de Constantin, le premier empereur chrétien, saint Materne est évêque de Cologne, de Trèves et de Tongres.

Mélotte, Jean-Louis (1822-après 1862). Architecte formé à l'École gratuite de Dessin et à l'Académie des Beaux-Arts de Liège. La chapelle néogothique du Sacré-Cœur en Hors-Château à Liège semble être sa seule réalisation.

Meyerbeer, Giacomo (1791-1864). Jakob Liebmann Beer, dit Meyerbeer, compositeur allemand passe la plus grande partie de sa vie en France. Ses opéras étaient célèbres dans l'Europe entière.

Mockel, Albert (1866-1945). Écrivain liégeois symboliste, fondateur de la revue *La Wallonie*, qui devient rapidement le principal organe du symbolisme franco-belge.

Münch, Ernest-Hermann-Joseph (1798-1841). Historien allemand. Professeur à l'Université de Liège en 1828-1829. Selon Alphonse Le Roy, « il ne paraît pas » qu'il « ait jamais paru dans sa chaire ».

Nisen, Jean-Mathieu (1819-1885). Formé à Liège, se perfectionne à Anvers puis à Rome au contact du peintre nazaréen Friedrich Overbeck. Voyage en Allemagne. Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège de 1864 à 1885.

Noblet. Éditeur liégeois actif au XIX^e siècle.

Noppius, Lambert (1827-1889). Architecte liégeois issu de l'Académie des Beaux-Arts. Adepté des styles néogothique et néoclassique. Successeur de Jean-Charles Delsaux au poste d'Architecte provincial. Frère du sculpteur Léopold Noppius.

Noppius, Léopold (1834-1906). Sculpteur liégeois, frère de l'architecte Lambert Noppius.

Ogier l'Ardennais. Personnage de la légende carolingienne, inspiré du guerrier franc Atchar. Il est aussi surnommé Ogier le Danois. Le répertoire des théâtres de marionnettes liégeoises perpétue sa « mémoire ».

Osterrath, Joseph (1845-1898). Peintre-verrier d'origine allemande, formé par Jean Baptiste Bethune. Il ouvre à Tiffy en région liégeoise un important atelier de vitraux en 1872.

Othert (fin du XI^e-début du XII^e siècle). Prince-évêque de Liège de 1091 à 1119.

Oudart, Félix. Éditeur liégeois actif au XIX^e siècle.

Palante. Famille de lithographes liégeois actifs au XIX^e siècle.

Patenier, Joachim (ca 1480-1524). Ce peintre originaire de Dinant ou Bouvignes est actif à Anvers. Il est présenté comme le premier peintre paysagiste dans le sens que nous donnons actuellement à ce mot. C'est Albert Dürer qui, en le disant « der gute Landschaftmaler » crée le néologisme traduit depuis en français.

Pety de Thozée, Léon Théodore Marie (1841-1912). Homme politique liégeois, de tendance libérale. Gouverneur de la Province de Namur de 1881 à 1882 et de Liège de 1882 à 1908.

Pierac. Militant socialiste liégeois de la fin du XIX^e siècle.

Piercot, Guillaume Ferdinand Joseph (1797-1877). Homme politique libéral. Il est un des principaux municipalistes liégeois, occupant la fonction de bourgmestre de 1842 à 1852, de 1862 à 1867 et de 1870 à 1877.

Polain, Mathieu (1808-1872). Historien liégeois, archiviste, membre correspondant de l'Institut de France, administrateur-inspecteur de l'Université de Liège.

Pugin, August Welby Northmore (1812-1852). Architecte anglais converti au catholicisme en 1835. Il s'affirme comme un des plus importants acteurs et théoriciens du *Gothic Revival* anglais.

Putzeys, Félix (1872-1932). Éminent médecin hygiéniste liégeois. Professeur à l'Université de Liège. Président de l'Académie royale de Médecine de Belgique.

Radoux, Michel-Joseph (1835-1911). Chef d'orchestre et compositeur liégeois. Il dirige le Conservatoire de Liège de 1872 à 1911.

Raikem, Jean-Joseph (1787-1875). Avocat et homme politique catholique liégeois. Il est notamment ministre de la Justice et président de la Chambre des Représentants.

Reger, Max (1873-1916). Compositeur allemand. Il s'inscrit encore dans la tradition romantique.

Rémont, Joseph (1834-1915). Architecte liégeois. Fils de l'architecte communal Julien-Étienne Rémont.

Rémont, Julien-Étienne (1800-1883). Architecte liégeois séduit par le courant éclectique. Il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Liège avant d'y enseigner. Il officie comme architecte directeur des travaux de la Ville de Liège de 1837 à 1856.

Rogier, Charles (1800-1885). Français par sa mère, cet avocat libéral liégeois s'affirme comme l'homme fort, l'homme-orchestre et l'homme providentiel du premier demi-siècle de l'État belge, qui lui doit ses morceaux de bravoure. Parlementaire élu dans des arrondissements flamands et wallons – mais jamais à Liège –, il déploie une activité sans relâche en tant que chef de cabinet, ministre, gouverneur (de la Province d'Anvers) et président du Sénat. N'hésitant pas à venger en duel l'honneur d'un de ses adversaires politiques – son concitoyen Étienne de Gerlache – qu'il jugeait injustement bafoué par un membre de son propre camp, il termine sa vie dans un quasi dénuement.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin (1804-1869). Critique littéraire et écrivain romantique français.

Saint-Martin, Louis-Pierre (1753-1819). Prêtre puis juriste d'origine française, il finit conseiller à la cour d'appel de Liège. Il figure parmi les membres du comité fondateur de l'Académie. Il lègue sa collection de peintures, à l'origine des collections publiques de la Ville de Liège.

Sartorius. Éditeur liégeois actif au XIX^e siècle.

Sauvinière Jules (1855-1920). Auteur dramatique et peintre liégeois.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. Voir von Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph.

Schlegel, August Wilhelm. Voir von Schlegel, August Wilhelm.

Schlegel, Friedrich. Voir von Schlegel, Friedrich.

Schwann, Théodore (1810-1882). Célèbre anatomiste allemand, fondateur de la théorie cellulaire. Professeur à l'Université de Louvain puis à l'Université de Liège.

Servais, saint (IV^e siècle). Servais est le premier évêque attesté du *Civitas Tunngorum*, district romain qui allait de la Toxandrie jusqu'à l'Ardenne et qui deviendra le diocèse de Liège. À la cité romaine de Tongres, il préfère la ville mosane de Maestricht, établie à l'intersection des deux principaux axes de communication de la région à cette époque l'antique route Bavais-Cologne et la Meuse.

Simonon, Charles-Nicolas (1774-1847). Poète dialectal, soucieux de rationaliser l'usage du dialecte liégeois.

Sonntag, Henriette (1806-1854). Soprano virtuose allemande, elle participe notamment à la création de la 9^e symphonie de Beethoven en 1824 à Vienne.

Soubre, Charles (1821-1895). Peintre liégeois marqué par le courant romantique. Il étudie à l'Académie de Liège puis à l'Académie de Bruxelles. Il enseigne le dessin et la peinture à l'Académie de Liège de 1853 à 1889.

Spring, Joseph-Antoine (1814-1872). Anatomiste allemand naturalisé belge, professeur à l'Université de Liège.

Statz, Vincent (1819-1898). Architecte, graveur et archéologue allemand. Considéré comme un des chefs de file du mouvement néogothique allemand, il apporte entre autres sa pierre à l'achèvement de la cathédrale de Cologne.

Surllet de Chokier, Érasme-Louis (1769-1839). Homme politique liégeois. Après la révolution de 1830, il est choisi pour présider le Congrès national. Après que le roi Louis-Philippe ait refusé que son fils devienne le souverain de la Belgique, le Congrès national l'élit régent du Royaume, poste qu'il occupe jusqu'en 1831 et l'élection au trône de Léopold I^{er}.

Suys, Tilman-François (1783-1861). Cet élève de Percier à Paris joue le rôle d'architecte de cours sous Guillaume I^{er} et Léopold I^{er}. Sa production oscille entre néoclassicisme (premier palais royal) et néogothique (restauration de la cathédrale et de l'hôtel de Ville de Bruxelles).

Swaen, Auguste (1847-1929). Médecin, professeur à l'Université de Liège.

Tassin, Adolphe (1852-1923). Peintre d'origine hutoise. Il est le principal fils spirituel de Helbig, qui l'a initié et employé. Nombreuses interventions à Liège : Saint-Louis, Saint-Paul... et à l'étranger : Aix-la-Chapelle, Washington...

Thalberg, Sigismond (1812-1871). Pianiste né en Suisse, formé à Vienne, il est acclamé dans le monde entier.

Trasenster, Louis (1816-1887). Ingénieur, professeur puis recteur de l'Université de Liège de 1879 à 1882.

Umé, Jean Godefroid (1818-1873). Architecte liégeois formé à l'Académie, successeur de Delsaux, à la coordination de la restauration du palais de Liège.

Vaillant-Carmanne. Maison d'édition et imprimerie liégeoise fondée en 1838 par Joseph-Guillaume Carmanne (1811-1874) et active jusqu'en 1993.

Van Assche, Auguste (1826-1907). Architecte belge. Il est un des principaux bras droits de Bethune.

Van Bommel, Corneille-Richard-Antoine (1790-1852). Évêque de Liège à partir de 1829.

Van de Weyer, Sylvain (1802-1874). Homme politique catholique belge. Membre du Gouvernement provisoire en 1830, il est premier ministre du 30 juillet 1845 au 31 mars 1846.

Van Hasselt, André (1806-1874). Poète né à Maestricht, il adopte la nationalité belge après 1830. Formé à l'Université de Liège, il est réputé dans le domaine littéraire romantique en Belgique.

Van Houcke, Alphonse (1858-1908). Ingénieur-architecte et haut fonctionnaire belge. Il convertit l'administration des Postes au culte du Moyen Âge.

Van Marcke, Édouard (1815-1884). Peintre liégeois marqué par le romantisme. Il étudie à Liège puis à Paris notamment auprès de Paul Delaroche. Fasciné par l'Allemagne, il y voyage de 1856 à 1859. Actif à Liège, il collabore régulièrement avec son frère Joseph et avec Jules Helbig. Il est Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liège.

Vandenpeereboom, Jules Henri Pierre (1843-1917). Avocat, homme politique catholique né à Courtrai, il assure entre autres et par deux fois le mandat de ministre des Transports, des Postes et des Télégraphes. Premier ministre du 24 janvier 1899 au 5 août 1899.

Velbruck. Voir de Velbruck.

Viellevoeye, Barthélemy (1798-1855). Peintre verviétois d'origine, marqué par le néoclassicisme puis par le romantisme. Il étudie à l'Académie d'Anvers. Il dirige l'Académie de Liège de 1836 à 1855.

Vierset-Godin, Émile (1824-1891). Architecte d'origine hutoise. Dans sa ville natale, il participe à la restauration de la collégiale Notre-Dame et réalise de nombreux bâtiments, comme le palais de Justice.

Vieuxtemps, Henri (1820-1881). Compositeur et interprète né à Verviers. Enfant prodige et virtuose de renommée internationale, fondateur de la très réputée « École liégeoise du violon ».

Vivroux, Auguste (1824-1899). Architecte actif à Verviers. Fils d'Auguste-Marie Vivroux.

Vivroux, Auguste-Marie (1795-1867). Architecte verviétois. Son œuvre se partage entre le néoclassicisme et le néogothique. Il collabore avec son père Jacques-Joseph Vivroux jusqu'à la mort de celui-ci. Il travaille essentiellement dans la région de Verviers. Son fils Auguste (1824-1899) poursuit son œuvre.

Vivroux, Jacques Joseph (1765-1835). Architecte liégeois actif à Verviers.

von Chamisso, Adelbert (1781-1838). Poète romantique et botaniste allemand d'origine française.

von Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1775-1854). Philosophe allemand, considéré comme un des pères de l'idéalisme allemand à l'époque romantique.

von Schlegel, August Wilhelm (1767-1845). Philosophe, critique, orientaliste et traducteur allemand. Il est l'un des principaux théoriciens du mouvement romantique. Frère de Friedrich von Schlegel.

von Schlegel, Friedrich (1772-1829). Critique d'art et théoricien du premier romantisme allemand. Il contribue de manière déterminante à l'essor du style néogothique en Autriche.

von Winiwarter, Alexandre (1848-1917). Célèbre chirurgien d'origine viennoise. Professeur à l'Université de Liège à partir de 1878. Il changea sa particule « von » en « de » pour manifester sa désapprobation face à l'invasion de la Belgique par l'armée allemande en 1914.

Wacken, Édouard (1819-1861). Poète romantique, animateur de la *Revue de Belgique*, auteur du recueil *Fleurs d'Allemagne et poésies diverses*.

Weillens, François (1812-1897). Ingénieur civil limbourgeois, haut fonctionnaire au département des Ponts et Chaussées du Ministère des Travaux publics, désigné par le Cabinet Rogier II. Il préside la Commission royale des Monuments de 1865 à 1897.

Weustenraad, Jean Théodore (1805-1849). Natif de Maestricht, il adopte la nationalité belge après 1830. Formé à l'Université de Liège, il compte parmi les ténors de la littérature romantique en Belgique. Fondateur de la *Revue belge* (1835-1843).

Wilmotte, Joseph (1834-1893). Orfèvre liégeois, proche de Bethune.

Zwirner, Ernst Friedrich (1802-1881). Architecte allemand. Il dirige le chantier de la cathédrale de Cologne à partir de 1833.

CHRONIQUES

(réunies par Édith Culot et Julie Hanique)

I. *In memoriam* Philippe Minguet (1932-2007)

Philippe Minguet s'est éteint il y a quelques jours dans la sérénité. Il vivait retiré du monde depuis quelques années, absent à nos vies. Est-ce pourquoi sa mort tout à coup renoue le fil et veut que les souvenirs refluent, venus des années durant lesquelles Philippe s'est tant donné et a tant donné ? Ces souvenirs appartiennent à une époque innovante et turbulente que l'on n'imagine plus guère aujourd'hui. Or, plus que tout autre, Philippe incarna les décennies 1960-80 dans sa personne et dans son action. En vérité, une fabuleuse énergie le portait et il la transmettait sans compter aux autres, au moins à ceux qu'il adoptait, protégeait, aimait.

Énergie intellectuelle d'abord. Ironie du sort, j'ai fait sa connaissance en venant le remplacer au poste qu'il occupait comme milicien à l'hôpital Saint-Laurent. Ainsi naissent les amitiés. Or, ma première image de lui est celle d'un homme jeune qui déjà savait tout et même le tout de tout. Est-ce à la Sarthe qu'il avait accumulé ainsi autant de connaissances ou tout simplement étaient-elles le résultat d'une capacité d'absorption sans égale ? Il suffisait par ailleurs qu'il vous adresse une carte postale pour que vous mesuriez l'élégance d'un style tôt formé et qu'il relevait de *concetti* ou de pointes canaille. Bref, un être doué, effervescent, rayonnant. Aussi nul ne fut étonné quelques années plus tard de le voir élu professeur à trente ans et s'affirmer aussitôt en maître. Partant de quoi, il allait consacrer beaucoup de temps à assurer l'émergence des autres, de ceux qu'il estimait tout au moins. Car Philippe Minguet adoubaient sans relâche ses élus et s'acharnait à leur ouvrir la voie, n'étant jamais à court d'invention stratégique.

Il ne négligea pas pour autant sa propre carrière. Il fut un grand professeur et un savant renommé. Rudy Steinmetz vous parlera de l'un et de l'autre dans un instant. Rappelons simplement ici ses plus grands livres : *Esthétique du rococo*, *L'Art dans l'histoire*, *La France baroque*. Et souvenons-nous de ce que son autorité intellectuelle lui valut l'amitié chaleureuse de quelques « grands », d'Henri Pousseur à Gianni Vattimo, de Michel Butor à Umberto Eco.

Mais j'en reviens à l'énergie fabuleuse. Elle s'étendait à toute forme d'activité et s'appliquait aussi à la vie pratique. Nul comme Philippe n'avait son pareil pour improviser un repas, mettre une fête sur pied, organiser une rencontre. Le plus charmant était qu'en ces circonstances il gommait volontiers les frontières entre famille, cercle des amis et personnalités

diverses (collègues étrangers de passage ou artistes liégeois). Car vous étiez, Lulu, Nathalie et Laurent, de tous ces moments, colloques ou fêtes, et, au Pré-Binet, au bord de la piscine, le nid s'étendait aux dimensions de l'arbre, pour parler comme Bachelard.

Philippe n'était jamais en retard d'une initiative. On le vit ainsi remplir les vols Sabena d'étudiants et les emmener à New York avec l'idée qu'il fallait dégourdir les petits Liégeois et leur faire voir le MOMA de près. Au fond Philippe aimait réussir des coups en gagnant qu'il était. Oserais-je dire un mot de sa brève carrière tennistique ? Il s'était mis dans l'idée de jouer et se lança dans la bataille sans préparation. Ce ne fut pas très réussi. À ceci près toutefois que, sitôt qu'il s'installait au filet, il devenait impassable, alors qu'il jouait de la façon la plus hétérodoxe. Notre ami était ainsi mais, s'il aimait gagner, ce n'était pas pour « avoir » mais pour « faire » et, encore une fois, pour « donner ». Il avait une rare faculté conquérante et ne songeait qu'à entraîner les autres dans ses victoires.

J'en viens ainsi aux divers groupes et organismes qu'il a mis sur pied et qui ont véritablement scandé sa carrière : Commission Art et Société, Groupe μ , Huitième Section, Centre de Recherche en Esthétique appliquée, Festival de Musique de Liège. Rares sont ceux qui, ici présents, n'ont pas été de l'une ou l'autre de ces aventures. Fédérateur de telles entreprises, Philippe Minguet fut animé en permanence par le souci de faire de la Ville, de l'Université, du milieu de l'art, des espaces qui sortent de leur provincialisme ou de leur inertie. Liège lui doit beaucoup, mais le sait-elle ?

Philippe Minguet ne dérogeait pas à ce qui fait l'ordre académique, mais à la condition de pouvoir y jouer sa partie sur les marges. Car chez cet homme qui portait la toge avec fierté il y avait un fond d'impertinence qui fluctuait entre espièglerie et volonté de contester (comme on disait en 68). Qu'il ait réussi à faire installer ses bureaux dans un appartement *off limits* de la rue Magnette en dit long sur le souci qu'il avait de se tenir à distance critique. C'est là, par exemple, que le Groupe μ tint d'innombrables séances diurnes ou nocturnes. Nous comportant en chrétiens des catacombes mais en version joyeuse, nous élaborions dans le secret du séminaire d'Esthétique – que quelques badauds prirent parfois pour une officine de soins de beauté – une terrible machine de guerre contre la vieille université. Il en sortirait une « rhétorique générale », œuvre de six idiosyncrasies fondues en une seule voix. Salut

en passant à vous, Francis, Jean-Marie, François, Hadelin. Philippe veillait jalousement à ce que notre petite communauté fasse bloc. Il en stimulait l'invention par sa drôlerie, ses trouvailles, son hospitalité. Il en excitait la productivité par ses impatiences. Souhaitions-nous peaufiner tel chapitre qu'il s'exclamait : « allez, vite un petit schéma pour résumer le tout et j'envoie l'ensemble à Paris ». Paris qui nous semblait imprenable. Heureusement notre Rastignac veillait et son audace paya. Nous parûmes chez Larousse, qui donnait alors le ton en linguistique. D'autres volumes suivraient, dont le *Traité du signe visuel* où s'exprimerait la passion de l'image qui anima toujours notre ami.

Il y aurait encore tant à dire. Chez cet être tour à tour profondément fraternel, l'humour à vif masquait mal les tensions qui opposaient un enthousiasme fervent à un scepticisme porté à la mélancolie. Lorsque vint le temps où ces deux versants de sa personnalité se sont exacerbés, la vie est devenue plus difficile pour lui et pour ses proches. Mais jusqu'au terme il est resté beaucoup de l'être rayonnant qu'était Philippe Minguet.

Chère Lulu, chère Nathalie, cher Laurent, alors que se boucle la trajectoire d'une existence, nous nous sentons au plus près de vous aujourd'hui. C'est que, comme je le rappelais, vous avez été si étroitement mêlés aux étapes de ce glorieux trajet. Acceptez que celui-ci connaisse son terme : Philippe reste vivant en nous comme en vous.

Cher Philippe, tu as tellement compté pour nous. Mais tu n'as rien à craindre. Où que tu ailles, nous te rejoindrons bien et j'ai dans l'idée qu'un jour tu nous réuniras gaiement pour que nous écrivions ensemble une rhétorique de l'au-delà. Laisse-moi donc, au nom de nos camarades et des amis ici présents, te « porter debout ce salut ».

Texte lu par Jacques Dubois
lors de l'enterrement de Philippe Minguet le 31 janvier 2007.

L'annonce brutale, inopinée, du décès de Philippe Minguet a réveillé en moi, comme je suppose chez vous tous qui l'avez connu, un flot de souvenirs qui étaient et resteront à jamais gravés au fond de ma mémoire. J'aimerais en partager quelques-uns avec vous.

J'ai rencontré Philippe Minguet au moment où, à la fin des années 1980, j'ai eu la chance et le privilège de devenir son assistant. J'allais être le dernier d'une longue lignée de collaborateurs.

Le Séminaire d'esthétique, ainsi que s'appelait l'unité d'enseignement et de recherches que Philippe Minguet dirigeait, était un centre d'études en perpétuelle effervescence. On y préparait des cours, des conférences et des thèses de doctorat, mais aussi des voyages didactiques (c'est comme cela que j'ai eu le plaisir de l'accompagner à New York avec un groupe d'étudiants en histoire de l'art), on mettait sur pied des projets d'esthétique appliquée (certains se souviendront peut-être qu'il avait fondé le CREA, le Centre de Recherches en Esthétique appliquée), des expositions (le Séminaire d'esthétique possédait d'ailleurs sa petite galerie où on pouvait voir des œuvres de Ian Hamilton Finlay ou André Stas, pour ne citer que ceux-là). Enfin, le Séminaire d'esthétique, c'était aussi une bibliothèque (dans laquelle le Groupe μ tenait ses réunions), une diathèque richement dotée (qu'est-ce que j'ai

pu mettre de diapositives sous caches et remplir des fiches signalétiques en un temps où l'Internet n'existait pas !), une salle de cours et une salle de travail pour les étudiants. C'est dire s'il s'y passait des choses, qu'il y passait du monde, et que les rencontres étaient nombreuses, fructueuses, favorisant les échanges intellectuels et le brassage des idées. Le Séminaire d'esthétique, en un mot, c'était la caverne d'Ali Baba de la circulation des connaissances en tous genres, dont Philippe Minguet détenait le Sésame, le creuset d'un « gai savoir » aux multiples aspects dont il était l'alchimiste. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que la manière, libre et joyeuse, enthousiaste et créative, avec laquelle il présidait aux destinées de son service était de nature à faire valoir les qualités de chacun.

Avant que je ne devienne son assistant, Philippe Minguet a été mon professeur (il fut professeur à l'Université de Liège de 1965 à 1996). C'était à la charnière des années 1970 et 1980. J'étais alors étudiant en philosophie. J'ai suivi à peu près tous ses cours d'esthétique. Ce qui nous frappait, mes condisciples et moi-même, c'était tout d'abord le personnage. Plus que d'être une personnalité dont la notoriété s'est étendue largement au-delà du périmètre de la place du 20-Août, Philippe Minguet était ce qu'on peut appeler, lui qui aimait tant la peinture, un homme pittoresque. Sa bonhomie, sa façon placide de se tenir et de s'exprimer, exerçaient sur les jeunes gens que nous étions en ce temps-là un charme particulier. Il avait une façon bien à lui de faire son entrée dans les auditoriums où nous assistions à ses leçons de philosophie de l'art : la casquette enfoncée sur le crâne jusqu'aux sourcils, en dessous desquels brillaient deux petites prunelles claires et pénétrantes, un long pardessus dont la ceinture était attachée avec négligence autour de la taille et une énorme mallette de cuir qui semblait traîner presque jusque sur le sol. De celle-ci, il extrayait une boîte en carton, laquelle contenait ses diapositives (boîte et diapositives que je continue à utiliser dans mes cours et qui sont un peu, pour moi, le mot est malheureusement trop vrai aujourd'hui, comme des « reliques »). Nous l'appelions entre nous sa « boîte à tartines ». Mais quelles tartines ! Lorsqu'il se mettait à commenter les images qui apparaissaient à l'écran, nous « mangions » ses paroles, nous ne perdions pas une « miette » de ses précieuses explications. Il les donnait dans un style pour ainsi dire baroque, mélange de rigueur et de précision, quant au fond, et d'accent liégeois délibérément assumé, quant à la forme. Car Philippe Minguet, si brillant, si passionnant professeur qu'il ait été, ne succomba jamais à la tentation de faire de la langue un usage prétendument pur. En bon sémioticien qu'il était déjà à l'époque, il avait trop conscience de la richesse et de la diversité des modes d'expressions linguistiques pour donner l'impression de vouloir n'en privilégier qu'un. « La vraie éloquence se moque de l'éloquence », écrivait Pascal. Philippe Minguet souscrivait à ce jugement.

C'est ainsi qu'à travers l'histoire des arts, il nous entraînait à la découverte des grandes théories esthétiques qui cherchent à en élucider le sens. Mais jamais, chez lui, il ne m'a semblé que la théorie offusquait les œuvres. La confrontation avec la réalité effective de l'art était la mesure à laquelle il soumettait constamment sa réflexion. Sans doute est-ce la leçon qu'il tirait de Wölflin et de Malraux, deux auteurs qu'il admirait, qu'il enseignait et connaissait mieux que personne. Sans doute était-ce aussi l'héritage de la phénoménologie et de son souci

de décrire les phénomènes plutôt que de les ranger sous des concepts tout prêts. Il ne cachait pas sa dette à l'égard de Merleau-Ponty et de Mikel Dufrenne, son ami disparu il y a quelques années. Qu'on relise, pour se convaincre de la finesse avec laquelle il savait parler de l'art sans que les mots ne fassent de tort au visible – et ce serait là, peut-être, le meilleur moyen de continuer à le faire vivre à travers nous –, *L'art dans l'histoire, Sens et contresens de l'art, France baroque*, ou ce qui reste à mes yeux son plus beau livre, *Esthétique du rococo*, ouvrage qui fit de lui un des premiers théoriciens de l'art à reconnaître ce style, souvent dévalué, une authentique autonomie.

J'ai parlé jusqu'ici de Philippe Minguet, mais cela me paraît étrange d'en parler de la sorte. C'est comme si je nommais quelqu'un que je ne parviendrais pas à vraiment reconnaître. En vérité, j'ai toujours eu pour habitude de l'appeler Monsieur Minguet. Or, vous le savez, pour celui qui le prononce, le nom d'un être cher est comme incorporé à la substance même de cet être, il fait partie de lui. Aussi, pour la dernière fois, voudrais-je lui dire : « Au revoir, Monsieur Minguet ».

Texte lu par Rudy Steinmetz
lors de l'enterrement de Philippe Minguet le 31 janvier 2007.

Quand l'idée que je prenne la parole ce matin a commencé à se dessiner, j'ai été pris d'un doute quant à ma légitimité et surtout quant à ce que j'allais bien pouvoir dire après trente ans, et surtout peut-être après d'aussi brillants orateurs. Il était en tout état de cause exclu que ces quelques mots aient un quelconque parfum d'académisme ; je n'ai aucun goût pour les discours d'anciens combattants, Philippe Minguet – Minguet comme nous disions familièrement – n'en avait pas davantage.

Ancien étudiant en histoire de l'art, je n'ai pas fait partie du cercle rapproché des disciples, ceux qui avaient déjà compris, mais plutôt de la grande masse de ceux qui n'allaient soit jamais le comprendre ou seulement comprendre plus tard qui était ce professeur atypique, revenu de tout et faisant apparemment confiance à tout le monde parce que ne faisant confiance à personne...!

Le hasard a parfois quelque chose d'insondable. À l'instant même où j'apprenais le décès de Philippe Minguet, je recommençais la lecture de *Passage* d'Henri Michaux et je venais juste de lire l'exergue :

« Koyu, le religieux dit : seule une personne de compréhension réduite désire arranger les choses en séries complètes. C'est l'incomplétude qui est désirable. En tout, mauvaise est la régularité. Dans les palais d'autrefois, on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement ».

On peut faire dire beaucoup de choses à ces quelques lignes d'un poète japonais du XIV^e siècle ; elles m'ont tout de suite convaincu que je n'arriverais jamais à mieux exprimer ce que fut son enseignement durant les années septante. Enfin, tel que je le ressens avec le recul. Je fais donc partie de ceux qui ont la prétention de croire qu'ils ont peut-être, plus tard, enfin, retenu quelque chose de ses cours : un locataire du bâtiment inachevé, un incomplet, un irrégulier !

Dans ses cours, le professeur ne faisait jamais référence à son œuvre. *L'esthétique du rococo* et surtout *La France baroque*, je ne les ai découverts qu'après mes études quand, fort d'une réflexion entendue à l'un de ses séminaires, j'ai osé égratigner la notion d'Art nouveau et, dans la foulée, me demander aussi si le classicisme n'était pas une expression particulière du baroque ?

Dans ces années-là, il lui arrivait aussi quelques fois d'évoquer l'un des ses excellents confrères et amis, professeur de sémiologie à l'Université de Bologne : un certain Umberto Eco ! Ce n'était pas encore une icône médiatique, juste un collègue brillant qui avait écrit quelques pages intéressantes.

Avec Philippe Minguet, on ne savait jamais s'il fallait le prendre au sérieux ou non... même aux examens ! Ce n'était pas toujours très confortable !

Son cours d'esthétique de première candidature a longtemps – je n'ose pas dire toujours – commencé par une déroutante apostrophe : *Le beau est difficile. Qu'est-ce que le beau ? Une belle auto ? Une belle vache... ?* Avec le ton et l'accent que l'on sait ! Beaucoup en sont restés là ! Tant pis pour eux ! Il en était conscient et feignait de ne pas en être affecté. Il n'imposait rien. On se servait. C'était aussi un peu, pour lui, comme si l'étalage de trop d'érudition aurait pu nuire à l'intelligence.

Texte lu par Luc Engen
lors de l'enterrement de Philippe Minguet le 31 janvier 2007.

II. Rapport d'activités de l'a.s.b.l. Art&fact (année académique 2006-2007)

1. Publications

La revue *Art&fact* n° 25/2006, *Hors-normes*, s'est intéressée à la production artistique « en marge » (art brut, différencié, hors des sentiers battus...). Bénédicte Merland du Mad en a assuré la direction scientifique. Dans ce cadre, deux séries d'œuvres originales ont été éditées : des *Bombes* de Pascal Tassini et des monotypes de Pascal Duquenne. Lors de la soirée festive organisée pour la sortie du numéro, la projection du *Best Off* du Festival du Film lourd et d'essai a été présentée par Bouli Lanners et un choix de disques hors-normes a été sélectionné par Messieurs Delmotte.

En collaboration avec l'Échevinat de l'Urbanisme, de l'Environnement, du Tourisme et du Développement durable, l'équipe d'Art&fact a rédigé une plaquette intitulée *Une histoire de l'architecture à Liège vers 1900. L'Art nouveau*.

La rédaction d'articles pour les *Nouvelles du patrimoine* se poursuit.

Repris dans la liste des associations culturelles de l'ULg, notre site internet (www.artfact.ulg.ac.be) est très régulièrement consulté (en moyenne 20 000 visiteurs par mois). La publication en ligne de résumés des articles entraîne des demandes régulières d'informations supplémentaires.

2. Conférences et visites guidées

Visites guidées pour individuels, organisées en collaboration avec l'Office du Tourisme de la Ville de Liège :

- Visites-conférences thématiques organisées un mercredi par mois à 15h et à 18h

20/09/06 : *L'ancien palais des princes-évêques : ouverture exceptionnelle*, par Isabelle Verhoeven.

18/10/06 : *Le Grand Séminaire : ouverture exceptionnelle de l'église et de la bibliothèque*, par Yves Charlier.

15/11/06 : *Le Conservatoire et sa bibliothèque : histoire et architecture*, par Éric Mairlot.

13/12/06 : *Le Trésor de la Cathédrale*, par Marie-Sophie Degard.

24/01/06 : *Le Musée d'Art religieux et d'Art mosan : sculpture médiévale, du XI^e au XV^e siècle*, par Albert Lemeunier.

21/02/07 : *De Beauregard à l'école de Gestion (HEC) : histoire du site à travers l'architecture*, par Jean Housen.

21/03/07 : *La collégiale Saint-Barthélemy et son patrimoine : historique et restauration*, par Isabelle Verhoeven.

25/04/07 : *La collégiale Sainte-Croix et ses combles*, par Mathieu Piavaux.

23/05/07 : *La collégiale Saint-Jean l'Évangéliste : histoire, architecture et patrimoine*, par Éva Milet.

20/06/07 : *Couvents au pied de Favechamps : les Minimes, les Cellites, les Capucins...*, par Marie-Sophie Degard.

- Cycle de 7 visites guidées organisées le samedi à 10h
L'architecture liégeoise du Moyen Âge à nos jours

02/09/06 : *Le XIX^e et le temps des « néo »*, par Isabelle Graulich.

23/09/06 : *De l'art nouveau à l'art déco*, par Isabelle Verhoeven.

14/10/06 : *De l'après-guerre à aujourd'hui : tendances contemporaines*, par Pierre Henrion.

21/04/07 : *Du roman au gothique : une ville prospère au Moyen Âge*, par Julie Hanique.

12/05/07 : *La Renaissance : au temps d'Érard de la Marck*, par Isabelle Verhoeven.

02/06/07 : *Le XVII^e siècle : l'âge baroque*, par Laurent Hingue.

23/06/07 : *Le XVIII^e siècle : le Siècle des Lumières*, par Jean Housen.

- Festival de Promenade de Liège (août 2006)

18/08/06 : *Images publiques : un journal mural dans le centre de la ville*, par Pierre Henrion.

19/08/06 : *La Renaissance à Liège : architecture et vitraux au XVI^e siècle*, par Isabelle Verhoeven.

23/08/06 : *Le Parc de la Boverie et exposition Parcours singuliers*, par Pierre Henrion.

25/08/06 : *Lieux de savoir : des écoles associent enseignement, architecture et art contemporain*, par Isabelle Verhoeven.

- Forfaits d'une journée thématique organisée en collaboration avec l'Office du Tourisme de Liège, destinée aux groupes. Thèmes : le XVIII^e siècle à Liège et Aix-la Chapelle, le Moyen Âge à Liège et Maastricht, architecture et arts plastiques à Liège au XX^e siècle, Liège et l'architecture contemporaine. Plusieurs groupes ont été guidés en français, en néerlandais et en allemand.

- Jardins et coins secrets (24 juin 2007) : découverte du Mont Saint-Martin.

Journées du Patrimoine (9 et 10 septembre 2006), en collaboration avec l'Université de Liège : nombreuses présentations de la Salle académique récemment rénovée.

Conférences sur demande

En outre, des conférences, notamment sur l'art public, le design, le patrimoine liégeois et l'art du verre, ont été données pour différents services clubs et associations.

Visites guidées d'expositions

Images publiques, organisée par la Province de Liège, mai-sept. 2006.

Design 2006, événement organisé par le Service Culture de la Province de Liège, sept.-oct. 2006.

La caravane du Caire, organisée par l'asbl Les Musées de Liège, sept.-déc. 2006.

Alfons Mucha, organisée par la Ville de Liège (MAMAC), nov. 2006-janv. 2007.

Pierre Devreux, organisée par la Ville de Liège (Musée de l'Art wallon), mars-juin 2007.

Eurantica, foires d'antiquaires de Bruxelles et Namur, éditions 2006-2007.

Visites guidées sur demande :

- Pour faire découvrir l'histoire de la ville, Art&fact a proposé de nombreuses visites axées essentiellement sur le patrimoine architectural et sa réaffectation.
- Le Musée en Plein Air du Sart-Tilman, partenaire de *Regards en herbe*, a fait régulièrement appel à Art&fact pour des visites.
- De nombreuses visites guidées ont été organisées au Musée d'Ansembourg, au Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, au Musée d'Art religieux et d'Art mosan et au Musée de l'Art wallon. (La fermeture de l'ensemble Curtius, Verre, Armes entraîne une perte de visites guidées).
- Plusieurs visites guidées d'une journée à Liège ou dans d'autres villes (Bonn, Trèves...) ont été réalisées à la demande de sociétés professionnelles et groupes associatifs.

Collaboration avec l'Article 27

L'asbl Article 27 a mis à disposition d'Art&fact un budget pour proposer des activités culturelles à des associations de réinsertion sociale. Des découvertes de la ville et des visites guidées ont été prestées dans ce cadre.

3. Excursions et voyages destinés aux membres

Journées

- 09/09/06 : Mariemont (exposition *Les Celtes*) et chapelle de Fauquez.
07/10/06 : Bonn (expositions *Guggenheim*).
18/11/06 : Bruxelles (expositions *Les maîtres de l'art précolombien* et *Sphinx*).
09/12/06 : Cologne (musées Ludwig et Romain-germanique).
20/01/07 : Bruxelles (exposition *Spilliaert* et musée Constantin Meunier).
10/02/07 : Bonn (expositions *Angkor* et *Des dieux à Dieu*).
03/03/07 : Bonn (expositions *Angkor* et *Des dieux à Dieu*) – réédition.
10/03/07 : Anvers (exposition *Les plus beaux diptyques* et Musée Plantin-Moretus).
21/04/07 : Bonn (exposition *Trésors engloutis* et Musée académique).
25/05/07 : Bonn (exposition *Trésors engloutis* et Musée académique) – réédition.

Week-ends

- 14-15/10/06 : Paris (expositions *Venise et l'Orient* et *Titien, le pouvoir en face*).
24-25/02/07 : Paris (musées Quai Branly, Cernuschi et Dapper).
05-06/05/07 : Lille et Arras.
16-17/06/07 : La Picardie.

Voyages

- 28/10-02/11/06 : La Bourgogne médiévale.
31/03-14/04/07 : Pérou.
27/04-02/05/07 : de Narbonnaise en Provence.
05-08/07/07 : Kassel et Münster.
02-05/08/07 : Île-de-France.
23-26/08/07 : Venise.

4. Activités destinées aux enfants

Regards en herbe

Pendant les congés scolaires, Art&fact met sur pied des animations et des stages destinés au jeune public. Grâce à ces stages dont le thème est lié à l'actualité artistique, les enfants de 6 à 12 ans sont invités à découvrir leur patrimoine culturel de manière ludique. Le but est de leur apprendre à mieux observer leur cadre de vie en éveillant leur curiosité et en abandonnant tout préjugé ainsi que de les sensibiliser aux différents arts en les emmenant dans les musées et les expositions, en les faisant dialoguer avec des artistes contemporains et en mettant en pratique différentes techniques.

Toussaint 06 (30/10-03/11) : *Plongée dans le monde de l'Égypte et des civilisations antiques*, à Liège.

Carnaval 07 (19-23/02) : *L'atelier du peintre*, à Liège.

Été 07 (09-13/07 et 20-24/08) : *Énigmes au Sart-Tilman...*, en collaboration avec le Musée en Plein Air.

Animations pour enfants en collaboration avec le Centre culturel de Chênée

Une dizaine d'animation ont été menées pour les écoles primaires de Chênée sur les thèmes de la couleur et des notions d'abstraction et de figuration.

5. Académie d'Été

L'édition 2006 de l'Académie d'Été a confirmé le succès de ces cours de perfectionnement musical depuis plus de 20 ans.

6. Internet

Art&fact continue de proposer la création et la maintenance de sites Internet.

III. Conseil d'administration de l'asbl Art&fact élu à l'assemblée générale élective du 25 avril 2007

- M. Jacques Stiennon, président d'honneur, rue des Acacias, 34 – 4000 Liège;
- M. Jean-Patrick Duchesne, coordonnateur, rue Georges Thone, 14 – 4020 Liège;
- M. Yves Randaxhe, trésorier, rue de Harlez, 33 – 4000 Liège;
- Mlle Isabelle Verhoeven, secrétaire, rue Vivegnis, 447 – 4000 Liège;
- Mlle Hélène Ancion, administratrice, rue de Beufchâtel, 19 – 1050 Bruxelles;
- Mme Julie Bawin, administratrice, rue Hézelon, 19 – 4000 Liège;
- M. Christian Capelle, administrateur, quai Marcellis, 9/51 – 4020 Liège;
- Mme Janine Dossin-Hoffsummer, administratrice, quai Churchill, 19/7b – 4020 Liège;
- M. Xavier Folville, administrateur, impasse de la Vignette, 9 – 4000 Liège;
- M. André Gob, administrateur, rue Louvrex, 58/41 – 4000 Liège;
- M. Pierre Henrion, administrateur, cour Burdo, 1 – 4670 Mortier;
- M. Robert Laffineur, administrateur, aux Piédroux, 120 – 4053 Embourg;
- M. Christophe Pirenne, administrateur, rue Curtius, 11 – 4020 Liège;
- M. Jean-Michel Sarlet, administrateur, rue César Franck, 56 – 4000 Liège;
- Mlle Madeleine Trockay, administratrice, rue Auguste Donnay, 29 – 4000 Liège;
- M. Öhnan Tunca, administrateur, rue Jean Delflandre, 151 – 4053 Embourg;
- Mme Marguerite Ulrix, administratrice, rue des Wallons, 266 – 4000 Liège;
- Mme Gaëtane Warzée, administratrice, rue de la Semois, 4 – 6741 Vance.

IV. Thèses de doctorat en histoire de l'art, archéologie et musicologie (2006-2007)

FRAITURE, Pascale,
Les supports de peintures en bois dans les anciens Pays-Bas méridionaux de 1450 à 1650 : analyses dendrochronologiques et archéologiques.

SOUVERVYNS, Patrick,
L'art et la manière. Une approche didactique de l'Histoire de l'Art.

SAKATE, Yoshie,
Thèse de François-Joseph Gossec (1782). Une tragédie lyrique à la fin de l'Ancien Régime.

DROUGUET, Noémie,
Le sens de la visite. La conception de l'exposition et le parcours de la visite dans les musées d'ethnographie régionale et de société : analyse théorique et approche expérimentale.

V. Mémoires de masters en archéométrie (année académique 2006-2007)

DUPUIS, Sandrine,
Valorisation archéométrique des antiquités égyptiennes des Musées Curtius et du Verre à Liège.

FAILLA, Salvatore,
Inventaire critique du fonds de manuscrits des croisiers de Liège et de Huy en vue de l'analyse scientifique des reliures.

GILLES, Isabelle,
Apport pour le restaurateur des ouvrages anciens traitant d'architecture.

HULS, Julian,
L'évolution des charpentes dans l'ouest de la France du XII^e au XVIII^e siècle.

LAVILLE, Diane,
La ferrassie : taphonomie d'un site sépulcral moustérien.

MOTCH, Caroline,
Étude d'échantillons multicouches par μ -FTIR en mode réflexion.

VI. Mémoires de licence en histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2006-2007)

1. Préhistoire

MONFORT, Bénédicte,
La genèse du masque, les premières traces chez les chasseurs européens.

2. Antiquité de l'Asie antérieure

DESRAMAULT, Ingrid,
Assur, Marduk, Nabu dans la glyptique mésopotamienne.

3. Antiquité égyptienne

FRANCK, Amélia,
L'iconographie des princesses amarniennes.

LETERME, Kerstin,
La pictorialité dans la peinture thébaine privée de la XVIII^e dynastie.

4. Antiquité gréco-romaine

KAYMAK, Ummü,
L'orfèvrerie funéraire mycénienne.

MATHELART, Pierre,
L'étude de la céramique du sanctuaire gallo-romain de Jupille (Liège).

PHILIPS, Agnès,
Recherches concernant l'influence de l'Égypte sur la grande statuaire grecque archaïque.

SERVELLO, Sandra,
La figuration humaine de grande dimension dans la peinture crétoise et d'influence crétoise.

5. Moyen Âge

ANDRÉ, Aurélie,
L'église romane Saint-Hadelin.

GÉRARD, Marie-Amandine,
La résurrection du Christ dans les vitraux français (1140-1270).

HAENEN, Pierre,
La cathédrale Saint-Lambert à Liège : le matériel lapidaire trouvé lors des fouilles menées entre 1990 et 1995. Création d'un inventaire raisonné.

LAM, Lylan,
Un aspect de l'ivoirerie gothique. Les valves de miroir (1300-1400).

MINKE, Philippe,
L'architecture de la cathédrale Saint-Paul à Liège.

SŒUR, Delphine,
L'église Saint-Christophe à Liège.

6. Temps modernes

BRISBOIS, Anne-Sophie,
Étude de l'expression des passions à travers l'œuvre picturale et le Groot schilderboek de Gérard de Lairese (1640-1711).

7. Époque contemporaine

BALTEAU, Catherine,
Anne-Marie Klenes.

BRANCALEONI, David,
Pierre Culot.

DE BARSY, Frédéric,
Gilles Joseph François Closson (1796-1842).

DELOR, Aurélie,
Frida Kahlo ou l'identité mexicaine à la lumière de l'art naïf et du surréalisme.

DESSOUROUX, Vincent,
Denyse Willem.

DUPLOUY, Mallorie,
Albert Puters (1892-1967).

PAQUAY, Christelle,
Approches iconographiques d'affiches de chocolateries belges.

8. Musicologie

DOR, Audrey,
L'iconographie musicale de la Musurgia universalis de Kircher.

PIERLOT, Sylvie,
La messe-parodie Christi Virgo dilectissima de Johannes Claux.

9. Muséologie

CHOFFRAY, Cécile,
Musées et collections universitaires. Le patrimoine de l'Université de Liège. De la collection au pôle muséal : parcours, enjeux et réflexion.

DUVIVIER, Dorothée,
Le scénario d'une exposition : proposition d'exposition adaptée du livre Histoire de la Beauté d'Umberto Eco.

FIVET, Mathieu,
La Maison de la Pataphonie.

REUL, Axelle,
Le palais de Charles de Lorraine à Bruxelles. Réaffectation d'un palais du XVIII^e siècle en musée.

10. Varia

GILLARD, Pierre,
Caves anciennes à Liège. Amorce typologique pour le Moyen Âge et les Temps modernes.

VII. Présentation de thèses de doctorat en histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2005-2006)

Les comptes rendus sont rédigés par les auteurs des thèses.

La transition du Paléolithique moyen au supérieur dans la plaine septentrionale de l'Europe. Les problématiques du Lincombien-Ranisien-Jerzmanowicien

par Damien FLAS

La question de la transition du Paléolithique moyen au supérieur est une des plus débattue de la recherche en Préhistoire. Cependant certains technocomplexes et régions sont souvent oubliés lorsqu'il s'agit de mettre en perspective les données disponibles pour cette période. C'est à une de ces zones d'ombre, littéralement marginale, que cette thèse a été consacrée.

Historique

Des pointes foliacées aménagées sur lame par retouche bifaciale partielle, aujourd'hui dénommées « pointes de Jerzmanowice », furent découvertes en divers sites lors des fouilles du XIX^e siècle, que ce soit en Grande-Bretagne, en Belgique, en Allemagne ou en Pologne. D'abord le plus souvent classées dans le Protosolutréen, elles furent ensuite réunies dans différents groupes géographiquement limités, tel le Lincombien des îles Britanniques (Campbell, 1980) ou le Jerzmanowicien polonais (Chmielewski, 1961). Finalement, face à la forte similitude des pointes foliacées de ces régions adjacentes, ces différentes appellations furent réunies pour former le complexe Lincombien-Ranisien-Jerzmanowicien (Desbrosse et Kozłowski, 1988 ; ici abrégé en LRJ), conçu comme indépendant.

Cependant, la définition d'un tel complexe va être contestée par d'autres chercheurs. Ainsi, pour Ph. Allsworth-Jones (1986), les ensembles jerzmanowiciens polonais, où le débitage laminaire serait plus développé en raison de la qualité des matières lithiques disponibles, ne sont qu'un faciès du Szélétien ; par ailleurs, les pointes de Jerzmanowice provenant des sites britanniques et belges se rattacheraient, selon lui, soit à l'Aurignacien soit au Maisiérien. Le LRJ ne serait donc qu'une création artificielle réunissant des artefacts aux origines diverses, et relevant d'un simple phénomène de convergence. D'autres proposèrent de considérer le Jerzmanowicien comme un faciès de halte de chasse du Szélétien ou du Bohunicien (Oliva, 1985).

Problématiques

Concernant le LRJ, de nombreuses questions ne font donc pas l'objet d'un consensus. S'agit-il d'un complexe indépen-

dant ou d'un faciès d'un ou de plusieurs complexes déjà définis ?

Répondre à cette question implique d'aborder plusieurs problématiques :

- le rapport entre le LRJ et l'Aurignacien : évaluer la pertinence des associations stratigraphiques entre des pointes de Jerzmanowice et des ensembles aurignaciens, les différences technologiques entre ces deux complexes, et éclaircir leur chronologie ;
- le rapport entre le Jerzmanowicien, le Szélétien et le Bohunicien, problème touchant à la signification des différences typologiques et technologiques entre ces complexes.

Si, après cette approche, le LRJ apparaît comme un complexe indépendant, on peut alors s'interroger sur ses origines. Cette dernière question étant en rapport avec les hypothèses de transition du Paléolithique moyen au Paléolithique supérieur, en particulier avec la théorie de l'acculturation des « industries transitionnelles » par l'Aurignacien classiquement considéré comme exogène.

Corpus

Sans compter les collections de surface moraves, les données de 58 sites potentiellement attribuables au LRJ ont été étudiées. Une définition rigoureuse étant nécessaire pour éviter les confusions résultant de la prise en compte d'ensembles de nature trop hypothétiques, 22 de ces sites furent rejetés en raison du manque de pièces caractéristiques.

Les 36 ensembles retenus sont en grande majorité des collections pauvres et au contexte stratigraphique mal établi ou inexistant. A priori, des bases aussi faibles ne militent pas en faveur de la création d'un complexe technoculturel particulier. Cependant, une révision critique des données disponibles, associée à une étude de la majorité des collections, permet de clarifier certains aspects et de construire l'image de ce complexe sur des bases plus solides.

Caractérisation du LRJ

La majorité de ces sites (29) sont concentrés dans les îles Britanniques, les occupations « continentales » du bassin mosan, du Nord de l'Allemagne et du Jura cracovien étant nettement moins nombreuses.

En ce qui concerne la chronologie, les ensembles LRJ sont présents dès le début de l'Interstade d'Hengelo (Ranis 2), vers 37000 BP (non calibré) pour la couche 6 de la grotte Nietoperzowa, et jusqu'aux environs de 30000 BP (Nietoperzowa 5a - 4). Les datations des sites anglais, certes moins fiables, confirment cette fourchette chronologique.

Face à des ensembles aussi restreints, le spectre typologique

est relativement réduit. Les pointes de Jerzmanowice, à la fois parce qu'elles sont le fossile directeur de ce complexe et en raison de la fonction probablement cynégétique des occupations, sont le type le plus représenté. À côté des pointes de Jerzmanowice, on trouve parfois des pointes foliacées bifaciales, nettement moins nombreuses que les précédentes.

Les autres types d'outils sont peu représentés. On peut cependant noter la présence de lames appointées et de lames retouchées, de grattoirs et de burins. Il existe également quelques exemples de troncatures et de perçoirs. Le site de Beedings (Jacobi, sous presse) a également livré plusieurs « couteaux de Kostenki » dont le statut d'outil n'est pas certain puisqu'il est possible qu'il s'agisse de nucléus à lamelles. Les racloirs, denticulés et encoches sont présents mais relativement peu nombreux.

En ce qui concerne la production laminaire, il y a une certaine homogénéité des modalités rencontrées dans les différents ensembles rattachés au LRJ. Le schéma opératoire le plus commun consiste en un débitage de lames à partir de nucléus à deux plans de frappe opposés. Les lames produites sont principalement des supports rectilignes et relativement massifs (autour de 10 cm de longueur, voire plus, pour ca. 3 cm de largeur et 1 cm d'épaisseur). Ce débitage s'effectue le plus souvent à la percussion tendre et implique un aménagement du nucléus par différentes crêtes.

Une production lamellaire est probable au vu de certaines pièces provenant de Beedings ; par contre, aucun schéma opératoire dédié uniquement à la production d'éclats n'a été observé.

Le LRJ et l'Aurignacien

Est-ce que certains des ensembles classés dans le LRJ peuvent être conçus comme une part de l'Aurignacien du Nord de l'Europe ? Pour plusieurs raisons, la réponse à cette question apparaît négative.

Les cas d'associations stratigraphiques de pièces aurignaciennes et de pointes de Jerzmanowice sont rares et relèvent sans exception de contextes où un mélange de différentes industries est évident, que ce soit en raison de processus géologiques, taphonomiques ou de l'imprécision des fouilles anciennes.

D'un point de vue chronologique, l'Aurignacien n'apparaît pas, dans ces régions septentrionales, avant 33000 BP (non calibré). Ceci implique un hiatus de plusieurs millénaires avec les ensembles LRJ les plus anciens.

Il y a également une différence géographique : à l'inverse du LRJ, l'Aurignacien est fortement représenté dans toute la partie continentale du Nord de l'Europe mais est très rare en Grande-Bretagne où il est limité à la partie occidentale.

En outre, des différences essentielles apparaissent quant au débitage laminaire. En effet, la production laminaire de l'Aurignacien septentrional se fait presque exclusivement à partir de nucléus unipolaires, donnant des lames plus courbes que celles du LRJ et d'un module généralement plus léger.

Jerzmanowicien, Szélétien, Bohunicien

Si on se penche sur la question de l'intégration ou de la distinction du Jerzmanowicien, du Szélétien et du Bohunicien, la séparation de ces complexes reste l'hypothèse la plus solide.

Les pointes de Jerzmanowice sont très rares dans les industries szélétiennes ou bohuniennes stratifiées et se rencontrent uniquement en Pologne. Les sites szélétiens et bohuniens stratifiés des autres régions d'Europe centrale n'ont pas livré de pièces similaires aux pointes de Jerzmanowice. La distinction du LRJ et du Szélétien n'est donc pas une simple différence de proportion typologique qui serait influencée par la nature des occupations.

Le débitage laminaire est peu développé dans le Szélétien ; il est, en outre, généralement réalisé à partir de nucléus à un seul plan de frappe et utilise la percussion dure. L'explication de cette différence technologique avec le LRJ ne peut être simplement liée à une influence des matières premières disponibles.

Par ailleurs, l'extension géographique du LRJ, comprenant des sites dans le Nord de l'Allemagne, le bassin mosan et surtout la Grande-Bretagne, confirme cette distinction avec le Szélétien et le Bohunicien.

Les pointes de Jerzmanowice présentes dans les collections de surface du Centre et du Nord de la Moravie pourraient hypothétiquement être considérées comme une influence ou une extension du LRJ dans ces régions.

Les origines du LRJ

Si on le considère donc comme un complexe autonome, l'origine précise du LRJ n'est pas pour autant facilement déterminable. « L'Altmühlien » de Mauern a souvent été présenté comme la source du LRJ (par exemple, Kozłowski, 1990). Cependant le schéma évolutif graduel depuis Mauern vers Nietoperzowa, via Ranis, ne peut être considéré que comme hypothétique en raison de l'absence d'une chronologie précise pour Mauern, ainsi que des imprécisions dans la définition du matériel appartenant à la couche 6 de la grotte Nietoperzowa. Cependant, le fait que Ranis 2 soit l'ensemble LRJ apparemment le plus ancien et qu'on y trouve des pointes foliacées bifaciales similaires à celles de Mauern indique que le *Blattspitzengruppe* est le meilleur candidat à partir duquel on puisse proposer une émergence du LRJ. Il reste cependant à expliquer le développement d'une technologie laminaire de type « Paléolithique supérieur ». À cet égard, la présence, dans la région de Cracovie, d'industries montrant la pratique d'un débitage de ce type durant la première partie du stade isotopique 3 est à souligner.

À partir d'un point d'origine inconnu, hypothétiquement situé dans le contexte du *Blattspitzengruppe*, le LRJ va se répandre dans les différents milieux culturels de la fin du Paléolithique moyen, de la Pologne au Pays de Galles, régions où la bifacialité et la laminarité sont représentées de manière variable mais régulière et qui offre donc un substrat à l'adoption de la technologie LRJ qui n'est jamais que la combinaison neuve de pratiques déjà existantes. Une fois le passage à

l'utilisation de pointes de Jerzmanowice effectué, et donc la production corrélative de supports laminaires adéquats, les industries « moustériennes » basculent dans une technologie de type « Paléolithique supérieur ». Ce développement ne s'explique pas par l'influence de l'Aurignacien, plus tardif dans le Nord de l'Europe.

Mise en perspective dans le cadre de la transition du Paléolithique moyen au supérieur

L'existence du LRJ dans la plaine septentrionale de l'Europe confirme le foisonnement de groupes technoculturels lors de la transition. À cet égard, le regroupement d'industries différentes sous des étiquettes trop larges et mal définies (tel le « Szélétien ») masque une part essentielle de ce processus.

Au regard des données paléontologiques disponibles, l'arrivée d'*Homo sapiens sapiens* sur la scène européenne semble être concomitante de l'apparition du complexe aurignacien. Cette entrée en scène d'un nouvel acteur est un élément sans doute important dans la compréhension du processus historique qui se joue alors. Cependant, le LRJ est un exemple supplémentaire de l'absence de lien entre le développement d'une technologie lithique de type « Paléolithique supérieur » et la diffusion de « l'homme moderne ». En outre, cela confirme l'existence de processus de changement au sein des groupes technoculturels de l'Interpléniglaciaire, dès avant la présence aurignacienne.

Par ailleurs, la possibilité d'une continuité entre le LRJ et la phase ultérieure du Paléolithique supérieur, sous la forme du Maisiérien, indique l'absence de rupture culturelle complète, en dépit du remplacement des Néandertaliens par *Homo sapiens sapiens*.

Le développement des différents traits caractérisant le Paléolithique supérieur n'est donc ni le résultat d'un « progrès » inéluctable et universel, ni l'apanage d'une forme anatomique supérieure qui le répandrait à la surface du globe. Le processus gagnerait sans doute à être abordé comme le sont d'autres phénomènes plus récents, tel le développement de l'agriculture ou de l'écriture, qu'on n'explique pas par une évolution biologique mais par des aspects proprement « historiques » (économique, démographique, etc.).

Dans ce cadre, la diversité des contextes culturels reconnus durant cette phase de transition, parallèle, mais pas forcément congruente, à la diversité anatomique des acteurs en présence, suggère que les interactions entre ces groupes pourraient être une des explications de ce processus. Les conséquences peuvent s'en retrouver tant dans les modifications qui affectent les industries « transitionnelles » que dans l'Aurignacien lui-même. La variabilité de ce dernier tant du point de vue lithique, que de l'outillage osseux et de l'art figuratif, semblent indiquer qu'il ne doit pas être considéré comme un bloc monolithique, mais plutôt comme un complexe dont le développement et la diffusion – et donc le contact avec les groupes technoculturels déjà présents – a conduit à divers processus de différenciation.

Bibliographie

- ALLSWORTH-JONES, Philip, *The Szeletian and the Transition from Middle to Upper Palaeolithic in Central Europe*, Oxford, 1986, 412 p.
- CAMPBELL, John, *Les problèmes des subdivisions du Paléolithique supérieur britannique dans son cadre européen*, dans *Bulletin de la Société royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, n° 91, p. 39-77.
- CHMIELEWSKI, Waldemar, *La civilisation de Jerzmanowice*, Instytut Historii Kultury Materialnej Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1961, 92 p.
- DESBROSSE, René, KOZŁOWSKI, Janusz, *Hommes et climats à l'âge du mammoth. Le Paléolithique supérieur d'Eurasie centrale*, Paris, 1988, 144 p.
- HÜLLE, Werner, *Die Ilsehöhle unter Burg Ranis/Thüringen. Eine paläolithische Jägerstation*, Stuttgart, 1977, 203 p.
- JACOBI, Roger, *A Collection of Early Upper Palaeolithic Artefacts from Beedings, near Pulborough, West Sussex and the context of similar finds from British Isles*, dans *Proceedings of the Prehistoric Society*, n° 73, 2007, sous presse.
- KOZŁOWSKI, Janusz, *Certains aspects techno-morphologiques des pointes foliacées de la fin du paléolithique moyen et du début du Paléolithique supérieur en Europe centrale*, dans FARIZY, Catherine, *Paléolithique moyen récent et Paléolithique supérieur ancien en Europe*, Nemours, 1990, p. 125-133.
- OLIVA, Martin, *La signification culturelle des industries paléolithiques : l'approche psychosociale*, dans OTTE, Marcel, *La signification culturelle des industries lithiques*, Oxford, 1985, p. 92-114.
- OTTE, Marcel, *Le Paléolithique supérieur ancien en Belgique*, Bruxelles, 1979, 684 p.

Les fonts baptismaux romans en pierres bleues de Belgique et leur diffusion en France aux XII^e et XIII^e siècles

par Jean-Claude GHISLAIN

Le texte comporte deux parties, soit des études générales et un catalogue raisonné des 120 pièces du patrimoine français. Elles comptent respectivement 384 et 373 pages, dont une soixantaine réservées à la bibliographie. L'illustration totalise 1 065 figures, dont 9 cartes.

L'industrie d'art des fonts baptismaux romans en pierres bleues, bénéficiaire de l'essor général au XII^e siècle, s'est développée des années 1130 à 1230 environ, d'ouest en est, depuis Tournai jusqu'à la basse Rhénanie. Outre le bassin de l'Escaut, la diffusion a atteint l'Angleterre, la Picardie et le nord de la Champagne, ainsi que le Brabant septentrional, le Limbourg et la Rhénanie proche. La moisson du matériel connu avoisine les 400 exemplaires, ce qui indique une production de plusieurs milliers de pièces, alimentée par les bassins carriers aujourd'hui en Wallonie. Cette industrie plus commerciale qu'artistique requiert une approche particulière par l'histoire de l'art. Du côté mosan, les fonts d'exportation n'ont aucun rapport avec les arts somptuaires et leur vaste rayonnement. L'industrie utilisa des calcaires du Dévonien, mais surtout du Carbonifère, dont le Viséen majoritairement du Namurois, et le Tournaisien avec la pierre de Tournai, gélive et sans fossiles, contrairement aux calcaires de Meuse. L'analyse pétrographique contribue à identifier la nature des matériaux. À Tournai, chacun travaille le matériau local, tandis que les artistes mosans préfèrent des roches plus tendres que les calcaires. La dureté des pierres bleues appelle une taille en faible relief, en méplat, voire la gravure, et permet aussi le polissage. La préfabrication est praticable, mais les pièces sont artisanales et jamais identiques. Plusieurs manières

peuvent se partager une même cuve. On ne peut exclure des livraisons limitées à la seule cuve, surtout tardivement en domaine mosan. Quant aux discordances structurelles de certains fonts, elles sont le résultat de remaniements.

Le baptême des nouveaux-nés en tout temps et en tout lieu adopté à l'époque carolingienne explique l'omniprésence de fonts romans en Occident. L'octroi mal connu des droits paroissiaux officialise fréquemment une pratique antérieure résultant de la poussée démographique, ce qui en réduit l'intérêt pour la datation des fonts baptismaux. L'acquisition de fonts en pierre est un luxe relatif, dont l'explication est concrète, mais aussi symbolique quant au Christ et à la fontaine de vie. Le transport des pierres emprunte prioritairement, et jusqu'en des endroits retirés, la voie d'eau mieux adaptée et beaucoup moins coûteuse que le roulage terrestre.

Le chapitre le plus substantiel s'applique à déterminer les principaux groupes de fonts. Faute d'une enquête générale méthodique, les recherches initiées en Angleterre dès 1789 sont restées confuses et se sont taries sans avoir discriminé les vagues successives, ni esquissé une chronologie cohérente, ni permis une synthèse clairvoyante. La dispersion de fonts de même facture a prouvé à la fin du XIX^e siècle l'exportation de produits finis par des ateliers spécialisés de Tournai et par d'autres. Ceux-ci sont considérés comme mosans ou namurois avec la prédominance de cuves circulaires à quatre têtes saillantes. La méconnaissance de nombreux témoins répartis en France entre la Normandie et la Lorraine septentrionales a déterminé le choix du sujet de notre thèse. La plupart du patrimoine répertorié en France est situé dans la province ecclésiastique de Reims. En l'absence de sources écrites, la méthode éprouvée de la géographie archéologique, complétée par les rares indices historiques permet une première différenciation des filiations et une ébauche de chronologie relative. Les foyers de production sont concentrés à Tournai et probablement plus disséminés ailleurs. Ils sont différents par le style et le traitement, par leur aire de diffusion, leur chronologie et la durée de production. La répartition géographique des groupes montre qu'ils sont davantage complémentaires que concurrents. La qualité des cuves est inégale, et des manières ou « maîtres » caractérisent les ateliers et les groupes dont quelques pièces émergent isolément. Le type des têtes saillantes des cuves circulaires distingue fortement les groupes et divers sculpteurs.

Le premier centre producteur est Tournai, à la marche septentrionale de la monarchie capétienne et le principal siège épiscopal de la Flandre. Mains atouts l'ont favorisé, tels que les carrières voisines aux mains des abbayes locales et qui approvisionnaient la Flandre florissante et densément peuplée. De plus, au bassin fluvial de l'Escaut s'ajoute la proximité de la Manche, au carrefour le plus prospère d'Occident. Le succès du marbre noir de Tournai dès le XI^e siècle, et jusqu'en domaine mosan, prélude à celui de la production de sculptures d'exportation. Elle se développe dans le sillage de maîtres tombiers et de la nouvelle parure de la cathédrale, sculptée et polychromée entre 1120 et 1135 au plus tard. Elle participe des arts de la France septentrionale au style souvent incisif. Retenons aussi l'influence des arts anglo-normands, dont les manuscrits, ainsi que de quelques motifs venus du nord de l'Italie. Le décor historié des fonts majeurs tournaisiens est proche de celui des portails de la cathédrale, réaménagés

vers 1145-1150. Au cours des années 1140 à 1150, les fonts romans se propagent également en Picardie, et sporadiquement près des côtes en Angleterre, grâce à des commandes de l'aristocratie cosmopolite. La clientèle la plus prestigieuse apprécie simultanément les orfèvreries mosanes somptueuses, ce qui confirme la renommée inégalée des pièces tournaisiennes. Parmi les promoteurs figurent les évêques Simon de Vermandois à Tournai et à Noyon, Henri de Blois à Winchester, Alexandre le Magnifique à Lincoln, et le Tournaisien Gauthier de Mortagne à Laon. À côté des cuves tournaisiennes carrées, quelques-unes sont circulaires, dotées ou non de quatre têtes humaines saillantes. Le type tournaisien de base, celui des fonts cubiques à cinq supports s'est imposé aux autres fabrications, non seulement en pierre bleue, mais même en d'autres matériaux tels que la pierre blanche dans le Boulonnais et en Picardie, ainsi que le marbre de Purbeck dans le sud de l'Angleterre. Durant le dernier tiers du XII^e siècle, les fonts tournaisiens à fût unique se multiplient, la fabrication s'effiloche, l'ornementation change et tend à s'atrophier. Durant la même période, l'influence tournaisienne sur les autres catégories en pierre bleue s'estompe, les cuves carrées sont progressivement remplacées par le type circulaire à quatre têtes saillantes, mais en maintenant la prédominance des supports à colonnettes d'angle.

L'étude attentive des fonts romans en pierre bleue révèle l'existence de cinq groupes principaux en plus de celui de Tournai. Alors que leur apparition rapide est perceptible, leur phase d'extinction est plus nébuleuse. Les mutations ornementales tardives s'accompagnent fréquemment d'une baisse qualitative. Vers 1150 apparaissent les groupes picard et namurois inspirés diversement par des exemples tournaisiens d'un calibre supérieur. Légèrement plus tard, le groupe liégeois plus soigné et plus limité, ainsi que son dérivé limbourgeois précèdent le vaste groupe mosan tardif, appelé ici ardennais. Les groupes mosans s'inspirent très différemment des principales productions namuroises. Enfin, au XIII^e siècle, la catégorie rhéno-mosane conserve certaines empreintes du groupe ardennais, mais elle n'est pas représentée en France et présente parfois des traits gothiques. Elle clôtur tardivement, vers le nord-est, la vague épisodique de production de fonts baptismaux romans en pierres bleues inaugurée par Tournai environ un siècle plus tôt.

Le groupe picard implanté fortement en Thiérache et dans le Laonnois utilise des matériaux meusiens. En plus des cuves carrées, il multiplie les cuves circulaires à quatre têtes. La production limitée aux seuls fonts n'a pas exercé d'influence.

Au même moment apparaît le groupe namurois qui prédomine en région mosane grâce à ses ressources géologiques et par son influence sur les groupes ultérieurs. Il se propage en Hesbaye et en Condroz, de la région liégeoise à l'Entre-Sambre-et-Meuse, ainsi qu'en Famenne. L'influence tournaisienne sur les pièces historiées est frappante, mais les dimensions sont moindres, tandis que les reliefs sont plus prononcés. Le style arrondi et les molles ondulations diffèrent de la manière tournaisienne, dure, tranchante et expressive. Il rappelle lourdement et sans monumentalité des œuvres rémoises magistrales créées vers 1135-1140. Les ateliers ne sont pas localisés, mais trois manières ou individualités prédominantes sont associées dans l'Entre-Sambre-et-Meuse. Nous les désignons comme suit : le Maître de Saint-Séverin-en-Condroz, majoritaire ; le Maître impressionnant de

Beauvechain qui privilégie les cuves carrées sur fût unique, minoritaire ; le Maître moins prolifique de Furnaux, le plus inventif mais le moins talentueux et qui pratique le haut-relief.

Vers 1155, émerge le groupe liégeois, moins abondant, aux moulurations élaborées, et axé sur la Meuse et la région du Démer. La plupart des cuves sont circulaires et toutes avec supports multiples. Le décor d'arcatures peu varié dérive de formules namuroises. Le chef-d'œuvre de cet atelier liégeois est le tympan du Mystère d'Apollon, dont l'exécution est digne des réalisations encouragées par l'évêque Henri de Leez (1145-1164). Les yeux globuleux et la chevelure torsadée caractéristiques trouvent des antécédents français. Un sous-groupe limbourgeois se distingue par la mouluration comme seul décor, à l'exception de quelques vasques décorées des symboles des évangélistes.

Le vaste groupe mosan tardif particulièrement concentré en Ardenne française et dans le Rémois est désigné comme ardennais. Il s'étire en suivant la Meuse, jusqu'en Brabant septentrional et en basse Rhénanie voisine. Vers l'ouest, il colonise la région du Démer, mais il est rare dans le Namurois déjà pourvu en fonts. Cet ensemble le plus nombreux se situerait entre les années 1170 et 1220 environ. Les premières productions imitent les décors namurois. Toutes les cuves sont circulaires à quatre têtes saillantes, et la plupart dotées de supports multiples. Un foyer producteur se situerait dans la région dinantaise.

Les décors historiés minoritaires à Tournai et chez les maîtres namurois de Saint-Séverin-en-Condroz et de Furnaux sont inexistant ailleurs. Le répertoire animalier est majoritaire sur les fonts tournaisiens, il prolifère sur les cuves picardes, et il est fréquent dans le groupe ardennais. Les arcatures sont partout présentes, sauf chez le Maître de Furnaux. Dans la production tournaisienne, elles contiennent parfois des personnages debout, et, sur quelques cuves picardes, elles abritent des masques humains et des rosettes. Dans les groupes liégeois et ardennais, les colonnettes sont souvent absentes. Le décor végétal est peu courant pour Tournai et du côté namurois, tandis que la Vigne abonde dans les groupes picard et ardennais. Le mufler de félin qui crache une paire de palmettes en signe de résurrection est bien connu dans les groupes picard, namurois et ardennais.

Le symbolisme des fonts baptismaux et de l'eau baptismale est lié à la Fontaine de vie et il en serait initialement de même des têtes saillantes volontiers associées aux quatre fleuves du paradis auxquels furent assimilés les évangélistes, mais les types sont variés. Il n'est pas exclu qu'elles aient rempli une fonction apotropaïque. Le chapitre consacré à l'iconographie envisage les messages développés au pourtour des cuves. Ils ont pu s'estomper, mais la plupart sont en rapport avec le sacrement du baptême, sa signification et sa liturgie. Parmi quelques scènes narratives, bibliques ou hagiographiques, les références locales sont rares. Le tétramorphe évangélique, les thèmes de la régénération spirituelle, ainsi que la victoire sur le péché originel et sur les forces du mal sont également présents. La Résurrection, la Rédemption et l'Immortalité sont aussi évoquées. Certains thèmes font référence aux Psalmes, à saint Paul, à saint Augustin et au *Physiologus*. Les programmes iconographiques homogènes sont exceptionnels, et parfois un même motif monopolise les parois de la vasque.

Bertholet Flémal et ses élèves dans le contexte de la peinture liégeoise du XVII^e siècle

par Pierre-Yves KAIRIS

Au XVII^e siècle, pratiquement toute la « Belgique » fait du Rubens. Le foyer liégeois se distingue quelque peu à cet égard, mais, si la peinture locale est marquée au coin de l'Italie et de la France, elle ne rejette nullement Anvers, comme on a parfois essayé de le faire croire. En témoignent notamment les multiples copies de Rubens et Van Dyck qui peuplent les églises de la région. Finalement, la force et la spécificité des peintres liégeois, c'est d'avoir assimilé ces différents courants et même, parfois, de les avoir transcendés.

Après un travail initiateur consacré à Gérard Douffet, le fondateur de ce qui apparaît bien comme une école spécifique, l'auteur a étudié l'ensemble des peintres liégeois du XVII^e siècle en mettant en évidence la figure centrale de cette école : Bertholet Flémal, le principal élève de Douffet. C'est lui qui, suivi par ses disciples Jean-Gilles Del Cour, Jean-Guillaume Carlier, Gérard de Lairese et Englebert Fisen, a façonné ce profil spécifique au foyer pictural liégeois. Dans la thèse, chacun de ces cinq artistes a bénéficié d'une monographie comprenant une étude biographique, une analyse du style, un catalogue critique et raisonné des tableaux conservés ou disparus. La monographie sur Flémal constitue de loin la plus importante, avec 55 tableaux conservés inscrits au catalogue.

Cette thèse a en outre répertorié un maximum de peintres repérés au pays de Liège durant le XVII^e siècle, soit plus de 320 noms. Ce répertoire de plus de 450 pages comprend des peintres étrangers implantés ou de passage, des peintres du pays de Liège expatriés et surtout des peintres locaux actifs à Liège et dans la région. Ne l'oublions pas, la plupart des peintres liégeois recensés étaient en réalité de modestes artisans qui s'appliquaient pour l'essentiel à dorer et à polychromer des autels, des cadres, des statues ou à peindre des décors de circonstance comme des obits ou des blasons. Les artistes peintres d'envergure faisaient figure d'exception dans le paysage local.

Les rares peintres étrangers qui se sont définitivement installés à Liège sont des Namurois, peut-être des peintres classicisants qui voulaient échapper au courant rubénien qui paraît avoir dominé la production namuroise. Les peintres étrangers de passage étaient essentiellement des paysagistes flamands et hollandais attirés par Spa (comme Brueghel de Velours) ou par la vallée de la Meuse (comme Gilles Neyts).

Les peintres liégeois expatriés sont peu connus. Si l'on excepte les peintres de la tribu Lairese qui ont suivi Gérard en Hollande, c'est en Italie (et non en France) que l'on retrouvera les meilleurs peintres d'origine liégeoise qui ont quitté leur pays. À l'image de Gilles Hallet à Rome ou de Niccolò de Simone à Naples, ils se sont fondus dans les courants à la mode.

En terre principautaire, c'est essentiellement la ville de Liège qui a dominé le panorama pictural. C'est là qu'étaient installés les peintres principaux. Quelques centres secondaires ont compté des peintres intéressants, comme Verviers, Huy,

Maestricht, Saint-Trond et la région de Spa-Stavelot. Mais c'est Dinant qui paraît émerger derrière Liège avec des peintres comme Nicolaï, Evrard, Goblet et les Stilman.

La thèse comprend en outre un volume consacré à l'approche socio-économique de la peinture liégeoise du XVII^e siècle. On y trouve des chapitres consacrés à l'organisation corporative, aux contrats de travail, au négoce, aux prix pratiqués, au niveau de vie et aux réseaux sociaux des peintres, à la diversité et l'organisation de leurs travaux, à la répartition géographique des peintres au sein de la Cité de Liège et enfin à la clientèle. L'auteur insiste sur les nombreuses variations dans la durée et les modalités de l'apprentissage. Il rappelle que les peintres appartenaient au métier des orfèvres mais que les informations réglementaires les concernant font largement défaut, ce qui n'est pas le cas pour les orfèvres stricto sensu. Lorsqu'on reporte sur une carte de Liège les domiciles connus des peintres du XVII^e siècle, on constate qu'il n'y a pas d'implantation privilégiée dans l'un ou l'autre quartier, mais on notera l'absence de peintre recensé dans le quartier populaire d'Outre-Meuse. Concernant le commerce des œuvres, on remarque que les peintres produisaient beaucoup sur commande mais pas exclusivement ; malheureusement, les contrats conservés sont très rares. Les peintres étaient souvent inscrits au métier des merciers, ce qui leur permettait sans doute d'exercer une activité assez large de marchand de tableaux. Les marchands étrangers n'étaient eux autorisés à vendre à Liège que durant les foires, mais de nombreux litiges sont apparus suite à leur non-respect de la législation. Quant aux tableaux produits à Liège, il s'agissait pour l'essentiel de peintures religieuses, de portraits, plus rarement de peintures mythologiques ou allégoriques. Les paysages conservés sont rarissimes, mais ils paraissent avoir été nombreux jadis. En revanche, les natures mortes et les scènes de genre semblent rarement le fait des peintres locaux ; les Liégeois pouvaient s'en procurer auprès des marchands anversois lors des franchises foires.

Le travail se conclut sur une approche évolutive des grands moments de la peinture liégeoise du XVII^e siècle ainsi que sur les caractéristiques qui permettent de définir les contours d'une véritable « école ».

C'est Gérard Douffet qui, en véritable fondateur de l'école liégeoise dans les années 1620, a orienté les choix esthétiques de celle-ci vers l'Italie ; ce que ses suiveurs ne remettront pas fondamentalement en cause. À la fin des années 1640, le courant caravagesque liégeois, représenté par Douffet et Walschartz, s'est essoufflé. Deux jeunes peintres importent alors de Rome, passage quasi obligé, des modes nouvelles mais partiellement contradictoires. Avec Walthère Damery, c'est l'exubérance baroque de l'entourage de Pierre de Cortone qui paraît s'imposer. Mais Liège s'attachera bien davantage à l'art poussinesque, bien opposé, que le fameux Bertholet Flémal introduit à Liège vers 1650. La décennie suivante marque l'apogée de la peinture liégeoise : outre lesdits Damery et Flémal, le curieux Jean-Guillaume Carlier et le jeune prodige Gérard de Lairese dominent le paysage local. À partir des années 1680, c'est Englebert Fisen, le dernier grand peintre liégeois du siècle, qui occupe désormais le devant de la scène. Il s'en tient d'abord aux beaux principes de l'art flémallien avant de sombrer dans un art un peu froid et stéréotypé, mais qui prolonge tard dans le XVIII^e siècle ces traits qui permettent de circonscrire les peintres liégeois en une école indépendante.

De Douffet à Fisen s'est instaurée une relative continuité, conférant à ce qui était au départ un modeste foyer provincial ce visage typique, et souvent de grande qualité, qui se dévoile peu à peu. L'art de ces peintres se caractérise avant tout par un éclectisme que l'on a trop systématiquement confondu avec un manque de personnalité. S'ils assimilent les expériences italienne, française et flamande, les peintres liégeois les accordent aux traditions locales de classicisme héritées de Lambert Lombard. De sorte qu'aucun tableau du pourtant si poussinesque Bertholet Flémal, par exemple, ne pourrait être réduit à une œuvre française de l'entourage de Poussin. Et l'on décèlera toujours dans les tableaux liégeois, à la suite de Douffet, cette rudesse des types physiques – d'aucuns ont même parlé de « types wallons » – autant que les contrastes accentués entre les parties sombres et lumineuses, l'exacerbation des gestes et des drapés dans des mises en scène très théâtrales ou encore la difficulté permanente à distribuer les figures dans l'espace et à gérer les effets de profondeur.

VIII. Présentation de mémoires de fin de D.E.A. (Diplôme d'études approfondies) en histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2005-2006)

Les comptes rendus sont rédigés par les auteurs de mémoires.

Culture Lapita, tapa et tatouage : comparaison des aires de répartition en Océanie proche et éloignée

par Madeleine BRILOT

Le sujet de ce mémoire de fin de DEA en Philosophie et Lettres (orientation interdisciplinaire) s'inscrit dans le cadre plus large d'un projet de recherches dit « Action 1 » (*Écorces battues décorées de Mélanésie et de Polynésie occidentale*), financé en 2006-2007 par le SPP Politique scientifique aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.

Introduction : état de la question et objectifs du travail

À l'heure actuelle, la plupart des chercheurs spécialisés dans l'Océanie affirment que les Austronésiens ont exporté la production de tapa et le tatouage lors de leurs migrations, du sud-est asiatique à la Polynésie orientale. En 1972, S. Kooijman introduit le concept de l'existence d'un complexe du tapa indonésien-polynésien reliant Sulawesi, Célèbes, le Céram et l'ensemble de la Polynésie. Simultanément, R. Blust reconstitue l'arbre des langues des Austronésiens, groupe ethnolinguistique parti des environs de Taiwan vers 3000 av. J.-C. pour coloniser tout le Pacifique, de Madagascar à l'île de Pâques. Par après, P. Bellwood fait entrer ces mêmes Austronésiens dans le champ d'études de l'archéologie. Il synthétise l'idée que les cultures à céramique du Pacifique représentent les traces matérielles de la progression du groupe ethnolinguistique à travers le Pacifique. En 1979, R. Green, archéologue spécialisé dans le Lapita, va plus loin. Intrigué par les nombreuses ressemblances entre les motifs de la céramique Lapita et ceux des tapa, il est le premier à oser comparer une production archéologique à des expressions artistiques dites « ethnographiques », séparées par un peu moins de 3000 ans. R. Green affirme qu'un même système décoratif peut être perçu dans l'ornementation de trois médias en Polynésie : céramique, tapa et tatouage.

Le but principal du mémoire de DEA était de délimiter l'aire géographique mélanésienne prise en considération pour la suite du projet de recherches Action I. Pour ce faire, nous avons réalisé une cartographie détaillée de la diffusion de la culture Lapita, de la production de tapa et de la distribution géographique des pratiques de décoration cutanée permanente (tatouage, scarification et *branding*, ainsi que leurs combinaisons).

Contexte : la culture Lapita et la production de tapa

La culture Lapita

Le Lapita est une culture archéologique, à la fois un horizon et une tradition céramique à décor réalisé par de petits peignes dentés, comparables aux peignes de tatouage polynésiens. C'est aussi, dans l'état actuel des recherches, la culture résultant de la rencontre dans l'archipel Bismarck des peuples papous (non austronésiens, installés après 40 000 ans) et des représentants de la première colonisation austronésienne de l'Océanie, arrivés vers 1500 av. J.-C. Dès sa « naissance » archéologique, la culture a commencé à se répandre. Les groupes Lapita ont atteint la limite entre l'Océanie Proche et Éloignée et ont colonisé cette dernière, non peuplée, en à peine 450 ans. Le monde Lapita s'étendait ainsi sur 4 300 kilomètres, de Mussau à Samoa.

À la fin du premier millénaire, les marqueurs qui caractérisent la culture Lapita disparaissent. Dans certains archipels, la céramique ne sera plus produite par la suite. Les raisons de la fin du Lapita sont évidemment peu claires. Les auteurs mentionnent entre autres une réduction du réseau commercial, une adaptation locale, des transformations socio-politiques, des migrations secondaires ou, encore, une régionalisation.

La production de tapa

Avant la colonisation européenne de l'Océanie, les peuples du Pacifique ne fabriquaient pas d'étoffe tissée. Le tapa, étoffe d'écorce battue, l'équivalait en tous points.

En Océanie, trois principaux végétaux de la famille des moracées (*Moraceae*) sont utilisés pour réaliser un tapa : le *Broussonetia papyrifera* (le mûrier à papier), l'*Artocarpus* spp. (l'arbre à pain) et le *Ficus* spp. (le banyan). D'autres plantes sont mentionnées, comme le *Pipturus albidus* et l'*Antiaris toxicaria*, mais leur usage est ponctuel.

Faire un tapa consiste à réaliser une étoffe non tissée en récoltant l'écorce interne, le liber, puis en la battant pour l'amincir et l'agglomérer. Les fibres textiles sont alors soudées par leur matière gommeuse et peuvent être réunies en panneaux pour former une plus grande pièce, décorée ou non. La grande majorité des tapa fabriqués en Océanie n'étaient pas décorés. Mais la plupart des pièces conservées dans les musées le sont. Les méthodes de décoration sont nombreuses, parfois développées localement. Nous pouvons citer : la peinture à main levée, la matrice, l'immersion dans la teinture, le fumage, le « vernissage », l'impression de motifs à l'aide de feuilles, de bambous gravés, du battoir lors du feutrage du tapa, le dessin de lignes parallèles à l'aide de bambous à pointes, sorte de peigne, ou de cordes enroulées sur un bambou, la décoration au pochoir, l'utilisation de plumes et de graines, le découpage de motifs...

Matière essentielle dans la vie des Océaniens, les fonctions du tapa le rendaient présent dans toutes les activités de la société. Le produit fini, en deux dimensions, est essentiellement transformé en vêtements quotidiens ou festifs (pagnes, tuniques, capes pour se protéger de la pluie, « ponchos », chapeaux, ceintures, langes...) et en objets utilitaires (tentures, moustiquaires, couvertures, décorations murales, tapis, sangles...). Moins systématiquement, des objets tridimensionnels sont également rencontrés : les masques, les boucliers et les figures anthropomorphes. Comme les tapa destinés à l'usage privé, les pièces des domaines public et rituel (les cadeaux matrimoniaux, les voiles de mariage, les tentures cérémonielles, les capes divines montrant que le dieu était bien présent dans la statue, les suaires, linceuls, les habits lors des rites de passage...) étaient conçues par la communauté, souvent féminine. Le tapa avait une valeur d'offrande et d'échange, pas celle de monnaie.

Très vite après l'arrivée des Blancs, la production de tapa a commencé à décliner dans de nombreux archipels. Alors qu'en Polynésie occidentale (Tonga, Samoa, Fidji), la production de tapa a continué jusqu'à aujourd'hui, en Polynésie centrale et marginale, l'écorce battue a très vite disparu. En Mélanésie, certaines pratiques demeurent, notamment via une production pour touristes.

Analyse

Ce mémoire de troisième cycle a, premièrement, permis d'effectuer un état des lieux synthétique de la présence du tapa et des différentes modifications cutanées permanentes dans le Pacifique sud-oriental, ce qui n'avait jamais été réalisé jusqu'à présent. Il a également servi à dresser un inventaire des sites Lapita et à reporter sur cartes ceux-ci (une grosse centaine de sites), inventaire qui n'avait plus été mis à jour depuis une dizaine d'années.

Après avoir comparé les données archéologiques et ethnologiques, déterminé ce que nous entendions par un site Lapita (nombre des tessons minimum, datations...), analysé les différents aspects représentatifs de la production technique du tapa (utilisation des plantes, forme des battoirs, procédés de fabrication...) et de la pratique du tatouage (corps et représentations anthropomorphes, confusions entre les différentes modifications corporelles, structures des décorations cutanées), nous avons pu mettre au jour une aire géographique à prendre en considération pour la suite de l'étude (projet Action I).

L'aire étudiée comprend la Papouasie-Nouvelle-Guinée insulaire (archipel Bismarck-Nouvelle-Bretagne, Nouvelle-Irlande, îles Amirauté ; Nissan, Buka, Bougainville...), le Vanuatu et les Salomon. Sont donc écartés : la Polynésie occidentale (Samoa, Tonga et Wallis-et-Futuna) et les Fidji, la Nouvelle-Calédonie, la Nouvelle-Guinée (sauf les côtes) et l'aire Massim, les îles Mussau (Bismarck, Papouasie-Nouvelle-Guinée)

Conclusion

La détermination de l'aire d'étude combinant la diffusion de la culture Lapita, la production du tapa et la pratique du tatouage permet d'envisager les diverses problématiques auxquelles nous serons confrontés dans la suite des recherches. Elle a également permis d'écarter des zones trop peu documentées, pourtant dotées parfois d'un fort potentiel, ou, au contraire, sans réel intérêt du point de vue qui nous occupe. Toute documentation éventuellement rencontrée dans le futur sera évidemment intégrée. Cette prise en compte de nouveaux éléments pourra résulter en une reconsidération de l'aire.

Orientation bibliographique

- ANATI, E., *L'art du Tapa. Étoffe pour les Dieux. Étoffe pour les Hommes*. Paris, l'insolite, 2005.
- BELLWOOD, P., FOX, J.J., TRYON, D., *The Austronesians: Historical and Comparative Perspective*. Canberra, Australian National University, 1995.
- FORMENT Fr. et BRILOT, M. (dir.), *Tatu-Tattoo !*, Anvers, Mercatorfonds, 2004.
- GREEN, R.C., *Early Lapita Art from Polynesia and Island Melanesia : Continuities in Ceramic, Barkcloth and Tattoo Decorations*, dans MEAD, S.M. (ed.), *Exploring the Visual Art of Oceania. Australia, Melanesia, Micronesia, and Polynesia*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1979, p. 13-31.
- KIRCH, P. V., *The Lapita Peoples. Ancestors of the Oceanic World*. Oxford, Blackwell, 1997.
- On the Road of the Winds. An Archaeological History of the Pacific Islands before European Contact*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2000.
- KOOIJMAN, S., *Tapa in Polynesia*, dans Bernice P. Bishop Museum Bulletin, n° 234, Honolulu, Bishop Museum Press, 1972.
- MEAD, S.M., BIRKS, L., BIRKS, H., SHAW, E., *The Lapita Pottery Style of Fiji and its Associations*, dans *Polynesian Society Memoir*, n° 38, Wellington, New Zealand, Polynesian Society, 1975.
- NEICH, R., PENDERGRAST, M., *Pacific Tapa*. Auckland, David Bateman et Auckland Museum, 1997.
- PIERRAT, J., GUILLON, É., *Les hommes illustrés. Le tatouage des origines à nos jours*. Paris, Larivière, 2000.

De La Panne à Spa : Georges Hobé et le style *cottage*

par Soo Yang GEUZAINÉ

Bien que proche aussi bien des grands noms de l'architecture que des artistes de son époque, comme Jef Lambeaux ou Charles Samuel, Georges Hobé (1854-1936) est tombé dans l'oubli au point de devenir cet « illustre inconnu », comme aimait l'appeler feu Ignace Vandevivere, professeur à l'Université Catholique de Louvain-la-Neuve et conservateur du Musée de ladite Université. C'est pourquoi notre objectif est de tenter, à travers ce mémoire d'Études Approfondies et ensuite dans la rédaction d'une thèse doctorale (en cours), de rendre au personnage la place qui lui revient dans le paysage architectural des premières décennies du XX^e siècle en Belgique.

Les notices des dictionnaires d'architecture proposent souvent un profil incomplet du Bruxellois Georges Hobé qui a publié peu d'articles et n'a laissé ni mémoires, ni archives importantes. Il est le plus souvent présenté au travers d'un nombre restreint de réalisations, fruits d'une production d'une quinzaine d'années, alors qu'il a été actif durant plus d'un demi-siècle.

Venu de l'ébénisterie et passé à l'architecture en autodidacte, Georges Hobé ne fut sans doute pas un visionnaire comme Victor Horta. Il ne s'est pas illustré dans des prouesses techniques quant à l'usage, révolutionnaire à son époque, du verre et de l'acier, mais a été d'une grande inventivité en utilisant les matériaux propres à la région dans laquelle il construisait.

C'est un bâtisseur pragmatique, prolifique, reconnu pour la sûreté de son jugement de goût, qui a proposé une architecture dont l'agrément et le confort sans ostentation sont les vertus cardinales. L'évolution interne de sa démarche se manifeste dans de nombreuses habitations : *cottages*, villas, maisons urbaines ou suburbaines.

Dans le cadre dudit mémoire, une attention particulière sera accordée à l'étude architectonique de villas de villégiature,

dont certaines n'ont été attribuées à Georges Hobé que très récemment à l'occasion de nos recherches. Ces villas, toutes empreintes de simplicité et de pittoresque, marquées du sceau du bon sens et de la créativité, témoignent parfaitement de la conception du « construire » et de « l'habiter » chez Hobé.

Orientation bibliographique

GEUZAIN, Soo Yang, *Georges Hobé. La villa Little Lodge*, dans *Histoire et Archéologie spadoises*, Villa royale Marie-Henriette Spa, décembre 2001, p.185-192 ; GEUZAIN, Soo Yang, *Georges Hobé et la création du quartier Balmoral, Spa-Extension*, dans *Histoire et Archéologie spadoises*, Villa royale Marie-Henriette Spa, décembre 2003, p.173-181.

GEUZAIN, Soo Yang, *Georges Hobé (1854-1936) : « ce sont les nécessités du dedans qui commandent les aspects du dehors et qui les expliquent »*, dans *VII^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie*, Louvain-la-Neuve, 2004, p.133 (article sous presse).

IX. Présentation de mémoires de licence en histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2005-2006)

Les comptes rendus sont rédigés par les auteurs des mémoires.

La genèse du masque. Les premières traces chez les chasseurs européens

par Bénédicte MONFORT

[Le masque], cet accessoire énigmatique et sans destination utile est plus répandu que le levier, l'arc, le harpon ou la charrue. Des peuples entiers ont ignoré les plus humbles, les plus précieux ustensiles. Ils connaissaient le masque. Des civilisations, parmi les plus remarquables, ont prospéré sans avoir l'idée de la roue. Le masque leur était familier.

René CAILLOIS

De cette universalité d'emploi, dans le temps comme dans l'espace, découle l'étendue des notions auxquelles le terme « masque » se réfère. De là apparaît l'intérêt d'en aborder la genèse. La définition retenue dans ce cadre est celle du masque en tant qu'objet utilisé pour modifier l'apparence du porteur. Ne sont donc pas prises en compte les représentations de visage, visibles dans plusieurs grottes des chasseurs européens ou les peintures corporelles, pourtant régulièrement reprises dans la définition du masque.

Constitution du corpus

Les témoignages directs du masque chez les chasseurs européens sont rares. Les plus anciens qui nous sont parvenus datent du Mésolithique. Il s'agit de massacres de cerfs

perforés sur les parois. Les mieux conservés sont ceux de Star Carr en Angleterre et de Bedburg-Königshoven en Allemagne. Pour le Paléolithique, seuls des indices peuvent prouver l'existence du masque. Il s'agit de représentations de personnages qui peuvent être interprétés comme déguisés. Il importe cependant d'étayer cette hypothèse. Pour ce faire, une double démarche peut être suivie. Il s'agit, dans un premier temps, de vérifier que ces documents peuvent bien être traités ensemble, c'est-à-dire que leurs référents sont bien semblables. Ensuite, il faut vérifier que l'identification de ces référents correspond à des personnages déguisés. Plusieurs interprétations possibles seront passées en revue. Le corpus pris en considération est composé de deux statuettes et de quelques figures pariétales. Les statuettes proviennent du même contexte : de l'Aurignacien du Jura Souabe. Les figures pariétales sont issues de cinq grottes, dont les datations s'étendent sur toute la durée du Paléolithique. Dans l'ordre chronologique, il s'agit de la grotte de Chauvet pour l'Aurignacien, des grottes de Lascaux, du Gabillou et des Trois-Frères pour le Magdalénien et de l'Addaura pour l'extrême fin du Paléolithique. Une caractéristique commune à ces figures ressort dès la première observation : l'hybridation homme/animal, omniprésente. Or, cette particularité se retrouve dans deux catégories de représentations de l'art préhistorique, les figures bestialisées et les figures composites. Tandis que dans la première classe, les caractéristiques humaines et animales ne sont pas séparables, elles sont clairement identifiables dans la seconde. Pour parler de masque tel que défini dans cette étude, il faut à l'évidence pouvoir distinguer l'objet de son porteur et donc séparer les parties humaines et animales sur les représentations. Cette opération n'est pas possible dans le cas des figures bestialisées mais bien dans les figures composites qui sont donc retenues dans le corpus.

Homogénéité du corpus

Si le corpus coïncide avec une des catégories de la classification de l'art préhistorique, celle des composites, ces figures n'ont pas pour autant automatiquement un référent semblable. Cette homogénéité est pourtant essentielle pour prouver que le corpus représente des personnages déguisés. Plus les figures comportent d'éléments communs, plus elles sont susceptibles d'avoir le même référent. Les constantes étudiées sont l'hybridation homme/animal, la technique de réalisation, le sexe de la figure, son attitude et sa situation au sein de la grotte. Le mélange d'éléments humains et animaux se présente de la même manière sur toutes les figures. Les parties supérieures prennent une forme animale tandis que les parties inférieures ont un aspect humain. L'homme-bison des Trois-Frères est l'exception. Des sabots remplacent les pieds humains, visibles sur les autres exemples.

Dans tous les cas, un grand soin est apporté au tracé des figures du corpus, sauf pour les personnages de l'Addaura et l'homme-oiseau de Lascaux, représentés sans souci du détail. La masculinité de tous les exemples peut être prouvée même si dans le cas du sujet de Chauvet, du Gabillou et de Hohle Fels, le sexe a été défini par la comparaison avec les autres figures de même nature. Toutes les figures pariétales se caractérisent par une attitude dynamique. Font exception le sujet de Chauvet, trop érodé, et l'homme-bison des Trois-Frères pour lequel une unique jambe est visible. L'exemple de Lascaux est, quant à lui, clairement immobile. Le cas des statuettes est à part. Même si leur posture suggère l'immobilité, elles peuvent être mises en mouvement par l'homme. La totalité des figures pariétales se situe dans un lieu reculé. Cette caractéristique connaît peut-être une exception si l'on tient compte de la possibilité d'une entrée ancienne proche de l'homme-oiseau de Lascaux. Les statuettes, elles, se trouvaient en dehors de l'habitat et donc, d'une certaine manière, à l'écart elles aussi. Les deux scènes, celle de Lascaux et celle de l'Addaura, ainsi que le sujet du Gabillou et le Dieu cornu des Trois-Frères sont figurés sur une partie tout à fait visible de la paroi, à l'écart des autres représentations. Les autres éléments du corpus, eux, ne sont pas isolés. L'homme-bison et le Sorcier des Trois-Frères sont même difficilement discernables parmi l'enchevêtrement de représentations dont ils font partie. Il apparaît donc que toutes les figures possèdent plusieurs caractéristiques sans nécessairement les regrouper toutes. Il est donc vraisemblable que malgré sa large diffusion aussi bien dans le temps que dans l'espace, l'homogénéité du corpus est envisageable. On peut donc tenter d'identifier le référent de ces figures et de prouver qu'il s'agit de personnages déguisés.

Identification des figures du corpus

Les interprétations régulièrement proposées dans la littérature pour les figures composites peuvent être divisées en trois catégories : la mythologie, le chamanisme et la chasse. Après analyse, il s'avère qu'à chacune de ces interprétations correspond deux identifications. Les figures renvoient soit à une entité d'un autre ordre de réalité, soit à un personnage travesti afin de communiquer avec cette entité. Dans ce dernier cas, il participe à notre réalité. Ainsi, selon l'angle de vue mythologique, la figure composite serait un personnage mythique ou un

personnage déguisé afin de réactiver le mythe. Il peut aussi s'agir d'un chamane déguisé ou d'un esprit auxiliaire qui aide le chamane lors de ses voyages dans le monde des esprits. Dans un contexte de chasseurs, la capture du gibier peut être favorisée par des rites dirigés vers le Maître des animaux. La figure composite pourrait représenter ce Maître ou un personnage déguisé lors d'un rite dirigé vers celui-ci. Un chasseur peut également se dissimuler sous une dépouille animale afin d'approcher le gibier pour faciliter sa capture, comme cela se rencontre dans la plupart des sociétés de chasseurs actuelles ou subactuelles. Le composite pourrait aussi être ce chasseur. Si l'on considère que les référents des figures du corpus sont bel et bien des personnages masqués, plusieurs remarques concernant le porteur et son déguisement peuvent être déduites. Les composites possèdent l'essentiel des caractéristiques physiques de l'Homme : la stature, l'empreinte des pieds, le sexe. Il est donc possible de déduire que le porteur est un humain. Les figures composites ne feraient dès lors pas référence à une autre réalité. Le déguisement est relativement aisé à identifier sur le Dieu cornu et le Sorcier à l'arc musical des Trois-Frères, sur l'exemple du Gabillou et sur l'ensemble des personnages de la scène de l'Addaura : dans tous ces cas, la tête est couverte d'un masque animal.

Conclusion

Cette démonstration peut sembler fragile à différents égards. D'abord, la dépouille animale n'est pas aussi détaillée sur tous les éléments du corpus, elle est même invisible sur l'homme-bison des Trois-Frères et sur l'être composite de Chauvet. Ensuite, rien ne permet d'affirmer que les êtres mythiques, esprits ou autres créatures du domaine surnaturel, ne possédaient pas certaines caractéristiques humaines aux yeux des Préhistoriques. Néanmoins, la démarche suivie permet de considérer l'identification des composites à des personnages déguisés comme tout à fait plausible. Elle est en tout cas très probable pour les figures d'Hohlenstein-Stadel, du Sorcier et du Dieu cornu des Trois-Frères, pour le Sorcier du Gabillou et la scène de l'Addaura. Pour le Mésolithique, l'existence du masque ne fait aucun doute puisque certains exemplaires sont arrivés jusqu'à nous. Si l'utilisation du masque chez les chasseurs européens a pu être démontrée, parler de ses fonctions est beaucoup plus conjectural. En effet, le masque est spécifique d'un temps et d'un lieu, il n'existe pas sans les rites pour lesquels il est créé. Mais ceux-ci sont éphémères et ne laissent que peu de traces. Néanmoins, en croisant les données issues de l'anthropologie et les traces laissées par les Préhistoriques, une des fonctions principales du masque peut être dégagée : la communication avec des entités supérieures en vue d'accroître la maîtrise de l'homme sur la nature.

Orientation bibliographique

- LORBLANCHET, M. et al., *Chamanisme et arts préhistoriques. Vision critique*, Paris, 2006.
- LEVI-STRAUSS, C., *La voie des masques. Édition revue, augmentée, suivie de Trois excursions*, Paris, 1979.
- OTTE, M., *Les masques et les hommes*, dans ANATI, E. (dir.), *40 000 ans d'art contemporain. Aux origines de l'Europe*, Capo di Ponte, 2003 (Édition française. Édition originale, 2000).
- SAUVET, G. (dir.), *Le propre de l'homme. Psychanalyse et préhistoire*, Lausanne-Paris, 1998.

Étude sur l'identité et la signification iconographique des couvercles appartenant aux vases canopes de la XVIII^e dynastie

par Kathryn JAMINON

Lors de la momification, les organes internes (foie, estomac, poumons et intestins) sont enlevés, embaumés séparément et conservés dans des récipients particuliers, nommés « vases canopes ». Au-delà d'une simple protection physique, la préservation de ces viscères dans quatre vases ou quatre enveloppes distincts revêt une signification religieuse importante. D'après les inscriptions retrouvées sur la panse des vases, ils étaient placés sous la protection des quatre fils d'Horus : Amset, Hâpi, Duamoutef et Qebehsenouf. Ces génies prirent tellement d'importance au cours du temps, qu'ils furent, à leur tour, gardés par quatre déesses : Isis, Nephthys, Neith et Selket.

L'appellation « vase canope » résulte d'une erreur des premiers égyptologues. En effet, en Égypte, les vases contenant les viscères étaient appelés *kbw n wt*, c'est-à-dire « vases à momie ». Le mot *kbw* utilisé seul, désigne une vaisselle en particulier et ce n'est que lorsqu'il est accompagné du mot *wt* qu'il signifie « vase à momie ». Cette expression concorde avec la fonction remplie par les vases. En effet, dans de nombreux cas, les viscères étaient tordus par les embaumeurs afin de créer une forme de momie, et, dans le but de renforcer cette image, un petit masque pouvait être ajouté sur les viscères embaumés. Ces derniers étaient alors placés dans des vases afin d'être préservés.

Bien que l'art égyptien soit plutôt rétif à tout procédé d'évolution, des modifications se sont opérées, sur trois millénaires, dans le monde funéraire. Ces changements sont surtout visibles lors de la XVIII^e dynastie, période de grands bouleversements et d'innovations. Ainsi, durant ce laps de temps, on constate un changement d'iconographie des couvercles de canopes. Une problématique se pose alors : pourquoi l'iconographie anthropomorphe des couvercles de canopes va-t-elle changer de façon exceptionnelle et éparse dès la XVIII^e dynastie, en apparence zoomorphe ?

Afin de répondre à cette énigme, il est primordial de comparer l'évolution iconographique des couvercles de canopes avec celle de l'image de la momie et des cercueils. Ces objets sont intimement liés et participent à la compréhension globale du mode de représentation des couvercles de canopes.

Les premiers vases canopes apparaissent dès l'Ancien Empire. Chacun possède un couvercle de forme plane ou légèrement convexe et dépourvu de toute décoration, à l'instar des momies. La majorité des pièces de cette période ne portent pas d'inscriptions, mis à part quelques exceptions, sur lesquelles le nom mais aussi les titres du propriétaire sont mentionnés.

Dès la Première Période Intermédiaire, l'apparition des masques funéraires en cartonnage, portés par les momies, engendre le développement de l'iconographie anthropomorphe des couvercles de canopes. Les viscères, à l'instar de la momie, ne sont plus considérés comme anonymes mais possèdent un

visage. Ils sont considérés comme faisant partie intégrante du corps et ont autant de valeur que le défunt lui-même. Ces entrailles sont, par conséquent, envisagées et traitées, elles aussi, comme une « vraie » momie. Lorsque le propriétaire manquait de moyens, les viscères étaient malaxés et tordus sur eux-mêmes afin de former des momies miniatures. Celles-ci étaient alors surmontées d'un petit masque.

Les prémices du développement des couvercles anthropomorphes sont illustrées par les vases canopes appartenant au contremaître du scribe Kuy. Ces derniers datent du début du Moyen Empire et présentent des reproductions de masques funéraires en cartonnage, ceux-ci servant de couvercles aux vases canopes. Durant la XII^e dynastie, l'anthropomorphisation des vases canopes pouvait être complète, comme le démontre le set canope appartenant à Djehutynakht. Des pieds sont modelés à la base des réceptacles ; bras et mains, quant à eux, sont peints sur chaque côté. Ce type de représentation reste cependant inhérent à la XII^e dynastie. Cette brève innovation est à mettre en relation avec l'apparition parallèle et ponctuelle des cercueils anthropomorphes. La présence de bras, situés sur le côté des vases, pouvait également illustrer la formule inscrite sur la panse des vases canopes.

Tout au long du Moyen Empire, une relation s'établit de manière significative entre les vases canopes et les quatre fils d'Horus. Ainsi, lorsque la barbe est représentée, elle est portée par les génies protecteurs, à l'exception d'Amset. Le visage de ce dernier est peint en jaune tandis que les trois autres sont de couleur rouge. Amset, dans les sources anciennes, est considéré d'après l'orthographe de son nom (Imsety), comme un personnage féminin, tandis que Hâpi (anciennement Hepwy) est son complémentaire masculin. Par conséquent, le visage d'Amset est peint en jaune, couleur attribuée aux femmes, et ne peut porter de barbe. Les inscriptions situées sur la panse des vases subissent, elles aussi, une évolution dans l'expression de la formule. En plus du nom et du titre du défunt, celui-ci est mis sous la protection de quatre génies, à savoir, les quatre fils d'Horus. Ces divinités sont connues depuis les Textes des Pyramides, où elles aident le défunt à monter au ciel. Mais ce n'est qu'à partir du Moyen Empire qu'elles sont regroupées dans un collectif fixe. Ensuite, à la fin du Moyen Empire, les viscères prennent une place primordiale dans les pratiques d'embaumement et les Égyptiens ressentent le besoin de placer les quatre génies sous la protection de quatre autres divinités. Ceci engendre une expression complète de la formule : « Paroles prononcées par Isis : je rassemble mes bras autour de celui qui est en moi. Je délimite ma protection sur Amset qui est en moi. Ô Amset Osiris, juste de voix devant le grand dieu ». Enfin, le matériel employé pour la réalisation des vases canopes est généralement l'argile, le bois ou la pierre.

Lors de la XVIII^e dynastie, une iconographie identique à celle du Moyen Empire est employée, afin de représenter les quatre génies anthropomorphes sur les couvercles de canopes. Les vases canopes royaux et privés sont à envisager de façon distincte car leur réalisation n'a pas été perçue de la même manière.

Il est certain que tous les couvercles de canopes royaux représentent les quatre génies sous les traits idéalisés, mais proches de la physionomie, des rois et reines. La présence

des inscriptions sur la panse des vases, mentionnant le nom des génies et divinités, ainsi que l'utilisation de peinture jaune pour le visage de Thoutmosis I^{er}, atteste de la signification divine de l'iconographie. Lorsque les viscères ne sont pas mis sous la protection des génies, la représentation du dieu change sur les couvercles ainsi que dans les inscriptions. Le seul et unique cas de ce changement concerne l'équipement canope d'Akhenaton.

L'évolution des vases canopes se fait en même temps que celle touchant à l'ornementation extérieure des momies et des cercueils. Ceci est particulièrement visible avec les vases canopes de Toutankhamon. Ainsi, la relation entre ces différents types d'objets perdure encore tout au long de la XVIII^e dynastie.

En ce qui concerne les vases canopes privés, les quatre génies sont encore une fois figurés avec une forme essentiellement anthropoïde. Ils se présentent sous les traits idéalisés des défunts ou ont une physionomie proche de celle du pharaon. Les critères stylistiques sont inhérents au règne de chaque pharaon car les couvercles de canopes sont réalisés et envisagés de la même façon que la statuaire. Quel que soit le type d'iconographie, il s'agit de la représentation des quatre génies. Leur identité est révélée par la présence de barbe divine au début de la XVIII^e dynastie, de la peinture jaune et rouge, pour les différencier, et par les inscriptions mentionnant leurs noms. La tradition iconographique se situe par conséquent dans le prolongement du Moyen Empire, surtout à l'époque thoutmoside, lorsque les Égyptiens cherchent à se rattacher à une époque fastueuse, telle que la XII^e dynastie. Il existe toujours, à l'instar de ce qui se passe dans la royauté, une relation évidente entre les masques funéraires et les couvercles de canopes. Ceci est notamment attesté par une utilisation similaire de la peinture pour la mise en couleur des visages. Les vases canopes de Thuiu démontrent le parallélisme dans le développement des cercueils momiformes et dans celui des vases canopes.

Le but de la momification est de préserver le corps du défunt, dans la perspective d'une jeunesse éternelle. Dans cette optique, les visages humains représentés sur les couvercles de canopes arborent des traits de défunts idéalisés, c'est-à-dire caractérisés par la jeunesse éternelle, à l'égal des masques funéraires des momies. Enfin, l'identification des têtes humaines représentées sur les couvercles de canopes, quel que soit le type de figuration employé, est toujours à attribuer aux quatre génies protecteurs. Les couvercles de canopes possédant des têtes d'animaux sont eux aussi identifiés sans conteste comme étant les quatre génies. Cette nouvelle iconographie apparaît dès l'époque de Kamose et perdure de façon éparse, et tout à fait exceptionnelle, tout au long de la XVIII^e dynastie. Dans le cas présent, ce n'est pas l'iconographie des cercueils qui a influencé celle des vases canopes, puisque les génies zoomorphes sur les cercueils n'apparaissent que lors du règne d'Amenhotep III. Cependant, il est probable que ce nouveau mode de représentation soit intimement lié au développement simultané des génies à têtes d'animaux dans les papyrus et les reliefs. Ainsi, les artisans ayant figuré les génies zoomorphes, lors de la XVIII^e dynastie, se sont détachés de l'iconographie des cercueils afin de puiser leur inspiration dans les arts bidimensionnels.

Les Égyptiens auraient envisagé sous un autre angle la représentation des génies afin de renforcer la protection

magique sur les viscères. Ce sont des précurseurs qui lancent cette nouvelle « mode » iconographique et comme toute mode, celle-ci mettra du temps à s'implanter de façon générale et définitive dans la société et la mentalité égyptienne.

Orientation bibliographique

- ASSMANN, J., *Images et rites de la mort dans l'Égypte ancienne*, Paris, Cybèle, 2000.
- BROVARSKI, E., *Museum of Fine Arts, Boston*, fascicule 1 : *Canopic jars*, Mainz, Philipp von Zabern, 1978, p. 42-63.
- DODSON, A., *The Canopic Equipment of the King of Egypt*, Londres et New-York, Kegan Paul International, 1994.
- DORMAN, P.F., *Faces in Clay : Technique, Imagery, and Allusion in a Corpus of Ceramic Sculpture from Ancient Egypt*, Mainz, Philipp von Zabern, 2002.
- GOYON, J.-C. et JOSSET, P., *Un corps pour l'éternité : autopsie d'une momie*, Paris, Le Léopard d'or, 1988.
- HAYES, W.C., *The Scepter of Egypt*, vol. 1 : *From the Earliest Times to the End of the Middle Kingdom*, New York, Plantin Press, 1953.
- HAYES, W.C., *The Scepter of Egypt*, vol. 2 : *The Hyksos Period and the New Kingdom (1675-1080 B.C.)*, Cambridge et Massachusetts, Harvard University Press, 1959.
- IKRAM, S. et DODSON, A., *The Mummy in Ancient Egypt, Equipping the Dead for Eternity*, Londres, Thames and Hudson, 1998.
- PORTER, B., MOSS, R. et BURNEY, E., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, 7 volumes, Oxford, Clarendon Press, 1927-1979.

Les zones sacrées d'Aï Khanoum

par Thomas GHAYE

Le site d'Aï Khanoum se trouve en Afghanistan, à la frontière du Tadjikistan. Il s'agit d'une métropole régionale située dans une zone de rencontre entre les cultures grecques et orientales.

La cité est délimitée par des défenses naturelles : deux fleuves, l'Oxus et la Kokcha, et une colline tabulaire jouant le rôle d'acropole. Sur cette dernière se trouvent des habitations modestes et la terrasse sacrée. Des remparts viennent renforcer le pourtour du site. Une fontaine a été découverte le long de l'Oxus, du côté extérieur de la ville. Un gymnase s'élevait à proximité de la fontaine, mais à l'intérieur de la colonie.

La rue principale marque la différence entre la ville haute et la ville basse. Autour de cette voie se concentrent des édifices imposants. En effet, là se dressent le sanctuaire du temple à redans, mais aussi les propylées donnant accès à la grande cour du palais et aux deux *herôa*. Près de la porte de la cité se trouvait un théâtre. Dans le sud de la ville, du côté est de la route, s'élevait un arsenal tandis que du côté ouest de la voie principale a été découvert un quartier d'habitations.

En dehors des murs d'Aï Khanoum, une nécropole ainsi qu'une exploitation agricole ont été mises au jour à l'est de l'acropole. Un temple et son sanctuaire ont été retrouvés dans le prolongement de la rue principale. Une maison avait été construite un peu en retrait de cette même voie. L'ensemble de la plaine d'Aï Khanoum et l'intérieur de la cité étaient alimentés par un important système de canaux.

La ville fut fondée soit par Alexandre le Grand qui séjourna deux ans au nord de l'Hindukush, soit par Séleucos I qui vint,

aux environs de 305 av. J.-C., s'assurer du ralliement des colons grecs d'Asie centrale. Cependant, la valeur stratégique d'Aï Khanoum, qui ne pouvait avoir échappé à Alexandre, oriente plutôt vers la première possibilité. De plus, l'analyse des deux *herôa* dans la cité suggère une fondation par Kinéas sur ordre d'Alexandre, puis une seconde fondation sous Séleucos.

La ville prospéra durant près de deux siècles avant de tomber vers 147 av. J.-C. sous les coups des nomades. À partir de là, les occupants ne semblent plus être grecs mais autochtones. Durant cette phase, les bâtiments publics changent de fonction. Ces habitants sont ensuite balayés par une nouvelle vague de barbares. Vers 50 av. J.-C., Aï Khanoum est une ville morte.

Le site sort de l'ombre avec la découverte en 1961 d'un chapiteau corinthien et d'un cippe en pierre. La mise au jour de cette agglomération mit fin au « mirage grec », une ville hellénistique que les archéologues ont cherché en vain depuis 1922. La première campagne de fouilles fut lancée en 1965 et les recherches se répétèrent chaque année jusqu'en 1978, année durant laquelle il y eut d'un coup d'état. Les archéologues durent alors quitter le pays. À l'heure actuelle, après un long abandon, les murs en briques crues ont fondu, mais, surtout, Aï Khanoum a subi un pillage à grande échelle.

Le but du travail est de montrer les influences réciproques se traduisant dans les différents aspects de la vie quotidienne, que ce soit l'architecture, la sculpture ou encore les cultes. La recherche se focalise sur les bâtiments sacrés de la cité, c'est-à-dire : l'*herôon* de Kinéas, l'*herôon* au caveau de pierre, le temple à redans, le temple hors-les-murs et la terrasse sacrée. Ils sont analysés de manière méthodique : d'abord une description des vestiges conservés, puis l'interprétation de ceux-ci ; ensuite une étude des éléments permettant de dater l'édifice et enfin, une tentative d'identification du culte qui y était rendu.

Au final, des constantes nous donnant de précieuses informations sur les influences qui ont imprégné Aï Khanoum et sa région ont pu être dégagées.

La brique crue est le matériau couramment employé sur le site et ce pour des raisons économiques et écologiques. Donc ce n'est pas dû à une influence culturelle orientale, mais plutôt à des raisons pratiques. Les Grecs introduisent la brique carrée de 40 cm de côté et les joints verticaux réservés sur les murs. Ils utilisent du charbon sur le sommet des fondations (qui sont également une nouveauté) pour protéger la base des murs de l'humidité. Le bois est utilisé comme chaînage dans les murs afin de les renforcer. Il est aussi présent en tant que colonne ou partie de colonne. Pour ce qui est de la pierre, un calcaire local blanchâtre très tendre, son usage est limité aux supports décoratifs. Une seule pièce dans la ville est totalement dans ce matériau : le caveau voûté du second *herôon* de la cité. La pierre est aussi utilisée pour des sculptures comme l'athlète du temple à redans ou la statue de culte de ce même édifice.

Les techniques de mise en œuvre sont grecques. En effet, les procédés traditionnels (goujons, mortaise à coulée) et le tournage de pièces de colonnes sont utilisés.

Les œuvres découvertes à Aï Khanoum montrent que la culture grecque a subi peu d'influence. En effet, l'athlète du temple à redans et les vestiges de la statue de culte sont

indubitablement inspirés de canons grecs. La statue de culte nous apprend en plus qu'il y eut importation en Bactriane de la technique des statues acrolithes.

À côté de cela persistent des créations locales, telle une statuette féminine emmitouflée, retrouvée dans le sanctuaire du temple principal de la ville.

Mais l'invention la plus importante des Grecs de Bactriane est la grande plastique modelée entièrement en argile crue et en stuc. Comme on le sait, cette technique sera par la suite très populaire dans l'art du Gandhara. Aï Khanoum représente donc un relais de la culture grecque dans les lointaines contrées « barbares ».

Parmi les plans, il est possible de distinguer les *herôa* des temples. En effet, les premiers sont des monuments funéraires typiques du monde grec ; il semble alors normal que le plan soit d'inspiration grecque (une *cella* précédée d'un *pronaos* à deux colonnes in antis). Cependant ces édifices gardent chacun des originalités comme une niche à ex-voto à l'extérieur du mur ou encore l'ajout de petits contreforts sur la base de la terrasse (mettant en évidence son aspect sacré). L'*herôon* au caveau de pierre, avec sa colonnade péripète et l'agencement de ses pièces, fait penser à un temple grec. L'*herôon* de Kinéas fait plus penser à une tombe macédonienne, sauf si le plan est d'origine locale (on le retrouve dans une chapelle du sanctuaire du temple à redans).

Quant à la terrasse sacrée uniquement pourvue d'un autel, elle est typique des cultes de l'Iran achéménide.

En ce qui concerne les temples, leur aspect sacré est signalé par un décor de redans sur les murs, l'aspect extérieur faisant penser à des temples mésopotamiens. Leur plan est constitué d'un *naos*, d'un *pronaos* et de sacristies. Mais les exemples mésopotamiens correspondant le mieux à ceux d'Aï Khanoum sont d'une date postérieure. Cependant, dans la région de la cité grecque, on trouve plus ou moins à la même époque des points de comparaison. Ainsi, on retrouve des plans où les *cellae* sont bardées de sacristies allongées, comme au temple à redans, et des bâtiments munis d'un parvis à ciel ouvert comparables au temple hors-les-murs. Ce dernier, avec une triple *cella*, trouve des édifices semblables au Proche- et au Moyen-Orient.

Il ne faut donc pas négliger le bagage local (encore peu connu) dans la conception des temples ; le décor de redans n'étant qu'une lointaine réminiscence mésopotamienne transmise par les achéménides.

Le type de culte est essentiellement d'origine grecque. En effet, on retrouve dans le sanctuaire du temple à redans et dans l'*herôon* au caveau de pierre des autels ayant servi à faire brûler des offrandes (rite qui ne se pratiquait pas chez les Perses). Les libations sont également présentes, notamment dans l'*herôon* de Kinéas où elles se faisaient dans la *cella* et rejoignaient la tombe du héros par un conduit.

Le cas du temple à redans est intéressant car il met en lumière une pratique peu courante : les libations en pleine terre suivies de l'enfouissement des vases ayant servi à faire ces offrandes. Ce rituel ne connaît aucun correspondant dans le monde grec ou achéménide. Cependant, dans les régions limitrophes du site, le même genre de rite est présent avec des variantes dues à la zone culturelle. Cet acte serait donc la persistance

d'une coutume locale ancienne. De plus, le canal à ciel ouvert au fond du sanctuaire devait avoir une fonction soit rituelle, soit utilitaire.

Quant à la terrasse, elle reflète une autre forme de culte, pratiqué par les Perses cette fois. Comme l'indiquent les sources écrites antiques, ce type d'édifice devait être voué à un dieu de la nature.

Les dieux vénérés dans ces lieux sont issus d'une certaine forme de syncrétisme, habillant à la grecque des dieux locaux. Au vu des vestiges, le dieu du temple principal de la cité était peut-être un Zeus-Mithra, à la fois lié au ciel (par les offrandes qui étaient brûlées) et à la terre (par les libations en pleine terre). Quant à la divinité vénérée sur la terrasse, il me semble que c'était une Cybèle assimilée à une divinité iranienne de la nature. Pour le temple hors-les-murs, aucune trace du culte n'a été retrouvée, le seul indice étant le plan à triple *cella* suggérant la présence d'une triade.

Au final, on constate que les colons grecs ont fait de l'*interpretatio* et ont intégré certaines formes autochtones dans leurs cultes et leur architecture. Les composantes de l'architecture et du sacré sont variées à Aï Khanoum : grecque, achéménide, mésopotamienne et locale.

Orientation bibliographique

BERNARD, Paul, *Fouilles d'Aï Khanoum I : campagnes 1965, 1966, 1967, 1968. Rapport préliminaire*, dans *Mémoires de la délégation archéologique française en Afghanistan* 21, 1973, p. 85-120.

Les rapports quasi annuels de Paul Bernard dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (de 1966 à 1980).

L'iconographie des Titans et des Titanides à la période gréco-romaine

par Gaëtane PIRLOT

L'iconographie des Titans et des Titanides à la période gréco-romaine est un mémoire composé d'une partie texte et d'une partie annexe relativement importante. Cette dernière reprend principalement le catalogue, les illustrations et la table des illustrations.

Le texte proprement dit comporte une brève introduction qui rappelle les origines du monde selon la mythologie, afin de voir le rôle joué par les Titans et leurs sœurs, les Titanides, à travers les sources littéraires et l'art. Cette introduction permet de montrer que, si les enfants de Gaïa et Ouranos sont relativement bien connus à travers les sources littéraires, principalement pour leur lutte contre les Olympiens, ils sont peu représentés en groupe et leur identification reste incertaine. Néanmoins, ils se retrouvent souvent au nombre de douze : six Titans (Coéos ou Coes, Crios, Cronos, Hypérion,

Japet et Océan) et six Titanides (Mnémosyne, Phoibé, Rhéa, Théia, Thémis et Téthys). C'est pourquoi ils sont repris, dans ce mémoire, selon l'ordre de la Théogonie d'Hésiode ; l'intérêt est de considérer leurs rôle et représentation séparément pour pouvoir les comparer.

Le corps du texte présente chaque Titan à travers les sources littéraires d'une part et les documents iconographiques d'autre part. Les supports étant variés (mosaïque, peinture, éléments en pierre, métal, monnaies...), des sous-catégories sont créées pour regrouper les documents en fonction de leur type de support tout en respectant une chronologie. Dans cette partie, il s'agit de voir s'il existe un type iconographique pour chacune de ces divinités, sur quelles bases l'un ou l'autre document peut leur être attribué ou s'il existe des assimilations d'une divinité à une autre, par exemple.

Enfin vient la conclusion. Celle-ci essaye de mettre en évidence le fait que le terme « Titan » désigne un groupe, une famille, une génération alors que, parmi les documents connus, ils ne sont pour ainsi dire pas représentés en groupe et leur rôle est propre à chacun d'eux. De plus, leurs représentations se retrouvent sur des matériaux divers et elles sont très inégales en nombre : sur les 231 documents conservés et repris dans le catalogue de ce mémoire, 131 concernent Océan ! En outre, les Titans ne possèdent pas tous un type iconographique particulier, mais leurs noms désignent une particularité. Quant au terme « Titan », il correspond à une race dont le symbole, celui de la force et de la nature primitive, est encore présent aujourd'hui : lorsqu'une personne parle d'un travail titanesque, elle fait référence à la puissance extraordinaire de ces dieux primaires.

En ce qui concerne l'utilité de ce mémoire, il a l'avantage de regrouper une documentation relativement abondante sur les Titans et les Titanides afin de montrer le mode de représentation de ces divinités et leur considération à cette époque. Les divinités marines Océan et Téthys, par exemple, correspondent à un « porte-bonheur » ; Thémis, personnification de la justice, seconde épouse de Zeus et déesse des oracles, reste présente chez les Olympiens. Dans le cas de Kronos, il n'y a presque pas de représentation de sa prise de pouvoir. À la période grecque, l'importance est donnée à la naissance de Zeus et dans les périodes postérieures, il est représenté comme un homme mûre à la tête voilée. Ce mémoire permet ainsi de donner un aperçu de l'ensemble de ces divinités primitives. En effet, elles sont souvent méconnues, présentées séparément ou parfois même confondues. Il aurait également été intéressant de se pencher sur l'iconographie des dieux assimilés aux Titans comme Hélios pour Hypérion, par exemple. Le domaine étant très vaste, cette étude aurait dépassé le cadre de ce mémoire.

Ce travail, écrit en français, essaye également de classer les documents tout en respectant une certaine chronologie et un type de support. Ainsi, il présente une autre classification que celle du *LIMC*, ouvrage de référence. En effet, ce dernier présente une classification thématique. Pour les références bibliographiques, elles sont nombreuses et reprises dans la partie annexe du mémoire.

Le livre d'heures *Wittert 27* : un objet de dévotion

par Anne STELMES

Le livre d'heures *Wittert 27*, issu du legs du baron Wittert à l'Université de Liège, est conservé au cabinet des manuscrits de cette institution. Ses dimensions sont de 159 sur 118 millimètres. Il comprend 156 folios en parchemin. Lors de la restauration de la reliure, sept feuilles de papier ont été ajoutées à l'ensemble, en début et fin d'ouvrage. Le manuscrit est composé de 22 cahiers, en majorité des quaternions. L'étude codicologique démontre une unité de fabrication entre l'agencement du manuscrit et le travail d'enluminure.

L'écriture, transcrite en noir, est une gothique bâtarde. Les titres sont hiérarchisés en rouge tandis que les lettrines sont bleues, jaunes et rouges. Le travail de restauration de Léopold Saint-Paul, au cours du XX^e siècle, a fortement modifié l'aspect de la reliure. Celle que nous pouvons observer présente une couverture des plats, décorés aux petits fers dorés, qui datent du XVI^e siècle. Les ais sont en carton fort. Le dos est recouvert d'un cuir de veau brun récent. Le manuscrit comprend de nombreuses traces d'appartenance mais pas de colophon.

La marque d'appartenance la plus intéressante est signée Daniel Crahet. Ce dernier nous apprend qu'il a acquis le livre d'heures auprès d'une certaine Mademoiselle de Boisbonnard. Or, nos recherches ont permis de découvrir un domaine de Boisbonnard dans l'ancien fief de Villeperdue à 30 kilomètres de Tours. Les différentes familles qui y ont vécu aux XV^e et XVI^e siècles auraient pu, au vu de leur statut social, être en possession d'un tel ouvrage.

Le texte du manuscrit correspond dans son ensemble à celui d'un livre d'heures classique (calendrier, *Heures de la Vierge*, diverses prières à la Vierge, *Psaumes de la Pénitence*, *Heures de la Croix*, *Office des Morts*, *Suffrages des Saints*). Nous noterons uniquement la présence d'une *Généalogie du Christ selon saint Mathieu*, moins courante dans ce type d'ouvrage. Les usages du calendrier et des heures sont tourangeaux.

La décoration du manuscrit n'a pas été achevée. En effet, toutes les vignettes, destinées à accueillir des enluminures, sont restées vierges. Le livre d'heures présente 12 pleines pages formant un cycle iconographique complet. En effet, les cycles textuels qui ont été enluminés l'ont été complètement. Ainsi, le cycle des *Heures de la Vierge* est-il illustré d'une *Annonciation*, d'une *Visitation*, d'une *Nativité*, d'une *Annonce aux Bergers*, d'une *Adoration des Rois mages*, d'un *Retour de la Fuite en Égypte*, d'une *Présentation au Temple* et enfin d'un *Couronnement de la Vierge*. Les *Psaumes de la Pénitence* débute avec un *David jouant de la Harpe* et l'*Office des Morts* avec un *Job et ses Amis*. Les *Heures de la Croix* sont annoncées par un *Portement de Croix*, tandis que les *Heures du saint Esprit* le sont par une *Pentecôte*.

Le style de l'artiste est homogène. Les compositions s'apparentent les unes aux autres : les personnages sont présentés au premier plan et le paysage prend place au second. L'adresse du peintre est constante dans ses représentations de l'espace ou des figures. Sa palette des couleurs est assez

limitée : aubergine, brun, vert, or, rouille, bleu et rouge constituent une énumération presque exhaustive des tons utilisés par l'enlumineur.

L'emploi de l'or est intéressant. Il est utilisé pour la représentation d'éléments secondaires. Ici, il met un drapé en évidence ; là, il nimbe les personnages ; ailleurs, il permet de manifester la présence de l'Esprit saint. Notons que cette technique est très présente dans l'œuvre du peintre et enlumineur tourangeau Jean Bourdichon.

La réduction de moyens caractérise également notre artiste. Il limite le nombre de personnages présents dans les scènes. Exceptées les iconographies du folio 67, *David jouant de la Harpe*, et du folio 107, *Le Portement de Croix*, les enluminures ne contiennent que le nombre de protagonistes nécessaires à la compréhension de l'épisode peint. La succession des plans est également réduite. Les personnages sont présentés au premier plan ; un paysage ou un élément architectural vient, au second plan, ponctuer la scène. Toutefois, il n'y a jamais de recherche maniérée tendant à faire proliférer les plans. Les enluminures ont une mise en page toujours identique, toutes à pleine page. Un cadre imitant le bois vient les entourer. Un second cadre donnant l'illusion du marbre vient s'ajouter à la présentation. Cela procure au spectateur l'impression de ne plus être en présence d'une enluminure mais bien d'un véritable petit tableau.

Soulignons que l'enlumineur a choisi de peindre ses personnages à mi-corps, de telle sorte que la distance entre le lecteur et la Vierge ou tout autre saint est réduite au maximum. Le regard est directement porté vers les acteurs de la narration, procurant au spectateur une vive émotion. Sixten Ringbom appelle cela le *dramatic close-up*.

Enfin, citons toute une série de caractéristiques stylistiques. Les mains sont excessivement allongées. Les jeux de plis et de contre-plis dans les drapés sont parfois artificiels. Les mouvements effectués par les personnages sont simples, efficaces et retenus. Les visages lisses, empreints d'émotion, évoquent le recueillement de la prière.

L'enlumineur du manuscrit *Wittert 27* a la volonté de limiter ses moyens, tant matériels (en réduisant sa palette de couleur) que stylistiques. Il n'y a aucun superflu. L'image réalisée va à l'essentiel ; même à travers la présentation de l'enluminure sur la page, l'artiste n'encombre pas la miniature de marges fleuries ou historiées. Cet ensemble de traits particuliers suscite un sentiment de proximité entre le lecteur et les personnages représentés ainsi que le développement d'une émotion forte face à ces images dont les propos évoquent le Salut.

Le livre d'heures *Wittert 27* peut être rapproché de la production de Jean Fouquet. L'artiste de renom a exercé durant la deuxième moitié du XV^e siècle une influence sur les ateliers d'enluminure dans la région tourangelles. En effet, on trouve chez Fouquet l'utilisation particulière du doré et des compositions originales employées par la suite de manière récurrente par les enlumineurs qui lui succédèrent. Ainsi, le Maître du *Wittert 27* est-il, par exemple, influencé par Jean Fouquet dans son *Portement de Croix*.

La scène du *Retour de la Fuite en Égypte*, issue du livre d'heures *Wittert 27*, est quant à elle clairement inspirée par la représentation de cette même scène dans les *Heures de*

François de Bourbon Vendôme, enluminées par le Maître des Heures de François de Bourbon Vendôme. Cet artiste était certainement un élève de Fouquet, voire même un de ses fils. L'enluminure dont il est ici question est très originale dans son choix iconographique qui fut semble-t-il initié par le maître anonyme.

C'est toutefois Jean Bourdichon, autre élève de Jean Fouquet, qui est le plus proche du Maître du *Wittert 27*. Ce dernier devait appartenir à l'atelier de Bourdichon ou, du moins, le fréquentait. Ainsi, le livre d'heures *Wittert 27* peut aisément être comparé avec les *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* ou les *Heures de Louis XII* : deux œuvres majeures de Bourdichon produites vers 1500. À cette époque, l'artiste s'est légèrement écarté de l'influence de Fouquet pour produire des œuvres plus personnelles et atteindre le sommet de son art. Autour de l'artiste gravitent de nombreux enlumineurs de second ordre. Le livre d'heures 507 de la Bibliothèque Mazarine à Paris est, dans ses choix iconographiques et stylistiques, jumeau du livre d'heures *Wittert 27*, sans l'habileté artistique du Maître du *Wittert 27*. Cela montre que Bourdichon exerçait plusieurs niveaux d'influences dans une région artistiquement prolifique. Ces comparaisons nous permettent donc de situer la réalisation du livre d'heures *Wittert 27* en Touraine, vers 1500.

Une des caractéristiques des manuscrits tourangeaux au tournant du XV^e et XVI^e est la représentation des scènes narratives à mi-corps : le *dramatic close-up*. Sixten Ringbom a décrit l'évolution qui avait engendré ces scènes narratives à mi-corps chez les primitifs flamands et les artistes italiens. Il ne s'est penché que sommairement sur le phénomène équivalent en Touraine, n'y voyant qu'une variante de ce qui se faisait dans le cercle ganto-brugeois. Selon l'auteur, cette forme serait issue de l'utilisation, de plus en plus fréquente, de tableaux de dévotion, issus eux-mêmes des icônes italo-byzantines. Le motif de la figure sainte en portrait dévolue à la dévotion fut progressivement intégré dans des représentations narratives. La présence en nombre de tableaux de dévotion représentant une vierge à mi-corps en prière, une évolution propre à la Touraine du phénomène de *dramatic close-up*, à partir d'exemples provençaux, ainsi que l'originalité de certaines scènes, comme le *Retour de la Fuite en Égypte* ou le singulier *Couronnement de la Vierge* – évoquant a priori un simple portrait – ont permis de démontrer le caractère unique de la production tourangelles. Cette forme de scène narrative a suivi une évolution distincte mais parallèle à celle du cercle ganto-brugeois, décrite par Ringbom.

L'étude du livre d'heures *Wittert 27* fut l'occasion d'approfondir et de nuancer les connaissances actuelles de l'école artistique tourangelles, autour et à l'époque de Jean Bourdichon. L'originalité de certaines iconographies et de la mise en page en *dramatic close-up* ont mis en exergue la spécificité et la richesse de ce milieu. Enfin, l'analyse du manuscrit a démontré tout l'intérêt des œuvres secondaires, produits du travail d'atelier.

Orientation bibliographique

ALEXANDER, Jonathan J. G., *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, Londres, 1993.

AVRIL, François (dir.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du XV^e siècle*, [catalogue d'exposition, galerie Mazarine, 25 mars au 22 juin 2003], Paris, 2003.

AVRIL, François et REYNAUD, Nicole (dir.), *Les manuscrits à peinture en France, 1440-1520*, [catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, 16 octobre 1993 au 16 janvier 1994], Paris, 1993.

DEROLEZ, Albert, *Master and Measures, a Codicological Approach to Books of Hours*, dans *Quaerendo*, n° 33, Leyde, 2003, p. 83-95.

LEROUAIS, Victor, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, 1927.

LIMOUSIN, Raymond, *Jean Bourdichon*, Lyon, 1954.

MACGIBBON, David, *Jean Bourdichon, a Court Painter of the Fifteenth Century*, Glasgow, 1933.

MUZERELLE, Denis, *Vocabulaire codicologique, répertoire méthodologique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, 1985.

RINGBOM, Sixten, *De l'icône à la scène narrative*, Paris, 1997.

Les Coclers : quatre générations de peintres et de graveurs (XVII^e-XIX^e siècles)

par Min Ae ÉTIENNE

Tout qui s'est un jour penché sur l'art liégeois du XVIII^e siècle peut difficilement ignorer l'existence des Coclers. En effet, les membres les plus connus de cette famille, en l'occurrence Jean-Baptiste (1696-1772) et Jean-Georges-Christian (1712-1751), ont décoré bon nombre d'édifices à Liège tels que le palais des princes-évêques ou l'hôtel d'Ansembourg. Depuis plus d'un siècle, maints érudits se sont penchés sur les Coclers, tentant de dégager leurs liens de parenté et d'identifier les travaux qu'ils avaient réalisés. Bien que des précisions importantes aient été apportées par des auteurs tels que Théodore Gobert, Gustave Jorissenne, Jean Yernaux ou Pierre-Yves Kairis, il est souvent difficile de faire la part des choses entre ce qui relève du lieu commun et ce qui est réellement prouvé. Les recherches menées par Yvan Hamal, publiées en l'an 2000, ont permis de préciser en grande partie la généalogie des Coclers, mais pas leur activité artistique. L'auteur du présent mémoire s'est donc attaché à faire le point sur les publications de ses prédécesseurs et à élargir le corpus des œuvres des Coclers. Les apports inédits de son étude concernent essentiellement la vie et l'œuvre des descendants de Jean-Baptiste, ces artistes ayant souvent été négligés dans les écrits précédents.

La famille Coclers a compté au moins treize peintres, au talent inégal, répartis sur quatre générations, depuis la fin du XVII^e siècle jusqu'au début du XIX^e siècle. Aux origines de la dynastie, on trouve trois frères – Georges (ca 1650-1697), Jean (ca 1652-1739) et Philippe (ca 1660-1721) – nés sans doute tous à Liège. Deux des enfants de Georges (ca 1650-1697) sont connus en tant que peintres : il s'agit de Mathias (1685-1732) et de Christian (1681-1737), le père de Jean-Georges-Christian (1712-1751). Quant au fils de Philippe (ca 1660-1721), Jean-Baptiste (1696-1772), sa descendance a été nombreuse et particulièrement féconde dans le domaine artistique puisque cinq de ses enfants – Philippe-Henri (1738-1803/1804), Louis-Bernard (1741-1817), Joseph (1751-1827),

Guillaume-Joseph (1760-après 1803) et Marie-Lambertine (1761- ?) – ont été peintres. Enfin, la quatrième génération n'a compté qu'un seul artiste, Bernard (1770-1837), le fils de Louis-Bernard (1741-1817). Parmi ces treize peintres, seul l'œuvre de sept d'entre eux est connu à travers des témoignages encore visibles aujourd'hui : il s'agit de Philippe, Jean-Baptiste, Jean-Georges-Christian, Philippe-Henri, Louis-Bernard, Joseph et Marie-Lambertine.

On a coutume d'associer les Coclers à la peinture décorative, et plus particulièrement à la peinture de fleurs. Si on ne peut nier que certains membres de cette famille ont exécuté des œuvres dans ce domaine, il ne faut néanmoins pas en faire une généralité. En effet, il semblerait que Jean-Georges-Christian (et peut-être son père Christian) soit le seul artiste de la dynastie qui ait privilégié la peinture de fleurs au cours de sa carrière. Ainsi, la plupart des œuvres que l'on conserve de Philippe sont des portraits. Quant à son fils Jean-Baptiste, si souvent décrit comme un peintre de fleurs, il a plutôt accordé la primauté aux scènes religieuses, mythologiques et allégoriques, traitées non pas à la manière d'un François Boucher (1703-1770), mais dans la continuité des peintres d'histoire du XVII^e siècle. Les genres picturaux abordés par les Coclers au cours de leur carrière sont donc bien plus variés qu'on ne pourrait le penser de prime abord. Par ailleurs, l'activité artistique des Coclers a souvent été associée au pays de Liège. Non sans raison puisque près de la moitié des artistes de cette famille y ont travaillé. Néanmoins, Philippe et la plupart des enfants de Jean-Baptiste ont passé la plus grande partie de leur existence à l'étranger : Philippe à Maastricht, Philippe-Henri à Marseille, Louis-Bernard à Paris, à Leyde et à Amsterdam, Guillaume-Joseph en Italie...

Parmi les enfants de Jean-Baptiste, seul Joseph semble avoir suivi la voie de son père. Ses frères et sa sœur ont pris une direction différente, délaissant le grand genre ou s'inscrivant dans les nouvelles tendances artistiques qui apparaissent durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le fils aîné de Jean-Baptiste, Philippe-Henri, a fréquenté à Rome le peintre français François-André Vincent (1746-1816), un des chefs de file du néo-classicisme. Ainsi, les seules œuvres que l'on conserve de Philippe-Henri sont des portraits où se manifeste l'influence du peintre allemand néo-classique Anton Rafaël Mengs (1728-1779). À Marseille où Philippe-Henri s'est installé après son voyage en Italie, son talent est reconnu puisqu'il y est nommé directeur de l'Académie de peinture et de sculpture à la veille de la Révolution française. Son frère cadet, Guillaume-Joseph, a quant à lui enseigné à l'Académie des Beaux-Arts de Florence au début du XIX^e siècle. Dans les premiers temps de sa carrière, lorsqu'il séjournait à Leyde, il semblerait qu'il ait accordé la primauté aux scènes de genre à la manière des peintres hollandais du XVII^e siècle, mais on peut toutefois penser que son voyage en Italie lui a peut-être fait prendre d'autres directions comme en témoignent les archives dépouillées par Rieke Van Leeuwen à Florence.

Trois membres de la famille Coclers ont été à la fois peintre et graveur. Il s'agit de Marie-Lambertine, de Louis-Bernard et du fils de celui-ci, Bernard, élève pensionnaire à Paris du graveur Johann Georg Wille (1715-1808). À l'instar de Léonard Defrance (1735-1805), Louis-Bernard s'est peu soucié du grand genre. Ce qui prévaut chez cet artiste, tout comme chez sa sœur Marie-Lambertine dont il a été le professeur, ce sont les scènes de la vie quotidienne vues à travers le prisme de la

peinture hollandaise du XVII^e siècle. Les compositions de Louis-Bernard manifestent une excellente connaissance des codes qui régissent les représentations des peintres hollandais du XVII^e siècle, en particulier d'Adriaen Van Ostade (1610-1685) et des *fijnschilders* de l'école de Leyde tels que Gerrit Dou (1613-1675) ou Frans Van Mieris (ca 1635-1681). L'étude de la production artistique de Louis-Bernard et de Marie-Lambertine démontre l'importance du « modèle hollandais » durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ainsi, le succès que les tableaux des écoles du Nord remportaient dans les ventes aux enchères de l'époque a poussé bon nombre d'artistes à réaliser des pastiches de ces peintures. En sa qualité de marchand d'art, Louis-Bernard était parfaitement au courant de cette situation.

Il semblerait que la peinture et la gravure aient été des activités secondaires pour Louis-Bernard, le commerce de tableaux constituant sans doute sa principale occupation, l'obligeant à faire de fréquents aller-retour entre la France et la Hollande où il a vécu la plupart du temps. Son fils Bernard est également connu en tant que marchand de tableaux. Dans le cadre du présent mémoire, une place importante a été accordée à l'activité de Louis-Bernard en tant que marchand d'art. Une liste des tableaux qu'il avait achetés ou vendus au cours de sa carrière a donc été établie. Cette étude a montré que Louis-Bernard bénéficiait d'une certaine reconnaissance dans le milieu du marché de l'art « européen » de la seconde moitié du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Ainsi, il entretenait une correspondance avec « l'agent d'art » Johann Georg Wille (1715-1808) et menait des opérations spéculatives en Hollande avec un des plus importants marchands de tableaux parisiens, Alexandre Joseph Paillet (1743-1814).

Même si les Coclers ne figureront jamais parmi les grands noms de l'histoire de l'art, cela ne signifie pas pour autant que leur étude est vaine. Les goûts actuels ne reflètent pas nécessairement ceux du XVIII^e siècle : les artistes que l'on n'apprécie pas aujourd'hui ont peut-être connu le succès de leur vivant. C'est le cas notamment de Jean-Baptiste et de Jean-Georges-Christian dont les talents ont été consacrés par les pouvoirs publics de l'époque. Une étude sur les Coclers, en raison de la variété des personnalités et des carrières, contribue sans nul doute à une meilleure connaissance du contexte artistique du XVIII^e siècle, et ce, tant au pays de Liège qu'à l'étranger. Par ailleurs, au-delà des 'transferts culturels' entre la principauté et les autres pays, ce mémoire a permis de mettre en évidence la complexité des influences réciproques en matière artistique qui peuvent exister entre les membres d'une même famille : continuité, renouveau, indépendance...

Orientation bibliographique

BROUWERS, J., *De schilders Philippe en Jean-Baptiste Coclers*, dans *Limburg*, tome L, 1971, p. 97-107.

ETIENNE, Min Ae, *Un peintre liégeois méconnu : Philippe-Henri Coclers*, dans *Bulletin de la société royale Le Vieux-Liège*, tome XV, n° 315, octobre-décembre 2006, p. 94-108.

GOBERT, Théodore, *La famille des peintres Coclers : renseignements inédits*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome XXXVIII, 1908, p. 201-206.

HAMAL, Yvan, *La famille Coclers. Une dynastie de peintres liégeois : XVII^e-XIX^e siècles [1^{ère} partie]*, dans *Le parchemin*, n° 325, janvier-février 2000, p. 15-50.

HAMAL, Yvan, *La famille Coclers. Une dynastie de peintres liégeois : XVII^e-XIX^e siècles [2^e partie]*, dans *Le parchemin*, n° 326, mars-avril 2000, p. 82-118.

JORISSENNE, Gustave, *Jean-Baptiste Coclers, peintre wallon (esquisse biographique)*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, tome III, 1908, p. 7-12.

KAIRIS, Pierre-Yves, *Coclers*, dans *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, vol. I, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 189-192.

SICCAMA, Willem Hora, *Louis-Bernard Coclers et son œuvre*, Amsterdam, F. Muller & Cie, 1895.

VAN LEEUWEN, Rieke, *Kopiëren in Florence kunstenaars uit de Lage Landen in Toscane en de 19^{de} eeuwse kunstreis naar Italië*, Florence, Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut, 1985.

YERNAUX, Jean, *Dictionnaire des peintres liégeois : du Moyen Âge à la fin du XVIII^e siècle*, supplément au *Bulletin trimestriel de la société libre d'Émulation*, n° 2, 1987-1988, p. 46-54.

Iconographie de la *Musurgia universalis* de Kircher (1650)

par Audrey DOR

Si Athanasius Kircher est un théoricien tombé un moment dans l'oubli et si son apport dans le domaine de la musique semble aujourd'hui un peu naïf et désuet, sa place dans l'histoire de la musique est incontournable tant par l'influence qu'il exerce sur ses contemporains et successeurs que par l'encyclopédisme de son savoir qu'il compile et transmet. Même si, par la suite, il ne connaît pas une renommée semblable à celle de Johannes Kepler, Isaac Newton ou René Descartes par exemple, son traité de musique, la *Musurgia universalis*, connaît un succès considérable : il est édité à plus de 1500 exemplaires richement illustrés dont la diffusion parmi les différents continents est remarquable.

Les traités de musique au XVII^e siècle

Les traités sont, pour la plupart, des compilations visant à rassembler, abréger, organiser, hiérarchiser et transmettre l'essentiel des connaissances ; ils ont donc aussi un but pédagogique. Leurs auteurs, plus souvent théoriciens que musiciens, font montre d'une ambition encyclopédique et spéculative ou, au contraire, s'attachent à des sujets extrêmement précis. Cependant, les traités nous informent probablement plus sur la vision du monde et celle de la musique de l'époque que sur la musique elle-même. Enfin, le public auquel s'adressent ces ouvrages est lui aussi très varié (érudits, amateurs, praticiens, moines...).

Si Kircher étudie et approfondit des sujets fréquemment envisagés à cette époque par Praetorius, Trichet, Mersenne, Gassendi ou Descartes, tels que la typologie des modes ou l'intérêt pour la rythmique, c'est surtout dans le domaine de la rhétorique qu'il innove. La musique est un moyen d'expression qui véhicule aussi bien des informations que des émotions. De plus, Kircher réalise de nombreuses découvertes sur le plan de l'acoustique. Avec ses différentes observations sonores, il fait preuve d'une impressionnante intuition. Enfin, il est à l'origine de plusieurs machines tout à fait surprenantes qui font de lui un précurseur. Évoquons par exemple l'orgue automaton ou la machine à composer, ancêtre en quelque sorte de la musique sérielle ou de la musique par ordinateur. À cet effet, Kircher manipule la combinatoire avec une facilité déconcertante. Enfin, s'efforçant d'embrasser la

totalité des connaissances, Kircher étend sa curiosité au-delà des frontières et étudie la musique des Hébreux et des Asiatiques.

Illustration dans les traités de musique

Dans la majorité des traités de musique au XVII^e siècle, l'image est assez rare, bien qu'ils en contiennent plus qu'au XVI^e siècle et aux siècles précédents. Les raisons de cette faible proportion d'images ne sont pas clairement établies, par manque d'information. En réalité, jusqu'à présent, la plupart des observations à propos de l'illustration des ouvrages musicaux n'ont dégagé que des caractéristiques générales communes à l'ensemble des livres imprimés.

On peut classer les illustrations d'après plusieurs paramètres : la dimension, l'emplacement, le sujet, la qualité... En ce qui concerne la dimension et l'emplacement, je distingue la planche et l'illustration insérée dans le texte. Une planche est une illustration ou un ensemble d'illustrations occupant la plus grande partie ou la totalité d'une page d'un livre. Quant à l'insertion, c'est une image intercalée, introduite ou placée dans le texte. Pour ce qui est du sujet, je distingue, dans un premier temps, s'il s'agit d'une image figurative ou non, une image figurative étant la représentation d'un être humain, d'un animal ou d'un objet. Dans un second temps, je répartis les images figuratives en représentation réaliste, représentation allégorique et représentation à la fois réaliste et allégorique. Une représentation réaliste est une image qui veut offrir à voir le caractère objectif de toute chose tandis qu'une représentation allégorique exprime une idée par une figure dotée d'attributs symboliques. Quant aux images non figuratives, elles se partagent entre table et diagramme. Une table est un inventaire présenté sous forme de liste ou de tableau et récapitulant un ensemble de renseignements qui ont une place fixe. Un diagramme est une représentation graphique ou schématique permettant de décrire l'évolution d'un phénomène, la corrélation de facteurs, la disposition relative des parties d'un ensemble.

Outre la difficulté de recenser et dénombrer les illustrations des traités théoriques, il est également bien compliqué de fixer quels sont leur objectif, leur finalité, leur statut...

Statut et fonction de l'image

Longtemps dévalorisées, les images acquièrent, au XVII^e siècle, un statut et une fonction propres. Les vertus des images sont nombreuses : elles structurent l'ouvrage et la pensée, attirent l'attention du lecteur, excitent son imagination, expliquent un sujet compliqué, synthétisent l'information, stimulent la mémoire... En d'autres termes, l'image remplit une triple fonction didactique, mnémonique et émotive.

La méthode statistique fournit également des résultats pertinents, complémentaires à ceux apportés par les recherches de sémiotique picturale. On peut ainsi constater que la répartition des images au sein de la *Musurgia universalis* n'est pas homogène. Elle dépend de nombreux facteurs tels que le sujet du livre, les goûts de l'auteur, la dimension et la nature des images. De plus, la quantité d'insertions (302) est supérieure à celle des planches (75), non seulement parce que leur

réalisation est beaucoup plus rapide, mais aussi parce qu'elles constituent un support idéal à la visualisation d'une démonstration. Si on examine leur fréquence par ordre décroissant, on rencontre en premier lieu des tables (164), ensuite des diagrammes (138), des représentations réalistes (60), puis allégoriques (11), et enfin des représentations réalistes et allégoriques (4). Ces illustrations, de natures différentes, répondent au besoin des propos envisagés.

Rapport entre illustration et texte

Développement verbal et art graphique sont deux modes d'expression au sein d'un même ouvrage qui, tantôt se complètent, tantôt rivalisent d'intérêt ou encore présentent une redondance l'un par rapport à l'autre. Le texte, par ses descriptions minutieuses, favorise l'imagination et invite à la réflexion tandis que l'image, plus immédiate, structure, anime et égaye le discours. Par son caractère visuel, elle stimule davantage la sensibilité du lecteur qui en mémorisera plus facilement les caractéristiques. Pour Kircher en particulier, l'illustration peut éventuellement se substituer au texte mais non l'inverse. Il attache énormément d'importance à la rhétorique visuelle non seulement pour le rôle qu'elle joue au sein de son ouvrage mais aussi pour le gain de temps qu'elle procure à l'auteur et au lecteur. Malheureusement, aucune étude, à ma connaissance, ne mentionne les réactions du public contemporain de l'ouvrage, ni même celles des lecteurs au cours des siècles suivants. Enfin, aucun domaine scientifique ne s'attache véritablement à exposer, examiner et expliquer profondément les liens inhérents à la structure et à la constitution des rapports entre texte et image.

En conclusion

On a pu constater que l'iconographie de la *Musurgia universalis* est abondante et d'une grande richesse ce qui s'explique en partie par la personnalité de Kircher. En effet, en tant que jésuite, il estime que l'image joue un rôle déterminant puisqu'elle sert la pédagogie, donne accès à la connaissance et glorifie Dieu. En pleine page ou de plus petite dimension et insérée dans le texte, elle peut prendre la forme d'un diagramme, d'une table ou représenter des éléments réalistes ou

allégoriques. Même si ce dernier type d'images ne représente pas, d'un point de vue quantitatif, la majorité des illustrations, il est particulièrement apprécié au XVII^e siècle pour son caractère polysémique qui nécessite un décodage interprétatif. La répartition de ces images parmi les différents livres de la *Musurgia universalis* n'est pas homogène et les diverses analyses statistiques réalisées conduisent à affirmer que cette non-homogénéité est liée à la dimension de l'image, à sa nature, au sujet du livre ou encore aux préférences de Kircher ou de son temps. Par ailleurs, l'image, comme le texte, est un moyen de communication qui exige une lecture raisonnée mais la première a l'avantage d'être immédiate et universelle. La relation qu'elle entretient avec le texte n'est pas toujours facile à établir. Si, dans certains cas, ces deux médias sont complémentaires et renforcent mutuellement leurs qualités, à d'autres moments, ils sont redondants ou au contraire se concurrencent. Enfin, il serait probablement très intéressant de réaliser pour d'autres traités une typologie semblable à celle proposée ici, afin d'effectuer une étude comparative de l'iconographie des traités musicaux au XVII^e siècle et d'en tirer une synthèse.

Orientation bibliographique

- CHATELAIN, Jean-Marc, PINON, Laurent, *Genres et fonctions de l'illustration au XV^e siècle*, dans MARTIN, Henri-Jean, *La naissance du livre moderne, mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e-XVII^e siècles)*, 2000, p. 236-268.
- DEKONINCK, Ralph, *Ad imaginem, statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, 2005.
- ENGLMANN, Felicia, *Sphärenharmonie und Makrokosmos : das politische Denken des Athanasius Kircher (1602-1680)*, Cologne, 2006.
- FINDLEN, Paula (dir.), *Athanasius Kircher, the Last Man who know Everything*, New York, 2004.
- FLETCHER, John, *Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit*, Wiesbaden, 1988.
- GODWIN, Jocelyn, *Athanasius Kircher, un homme de la Renaissance à la quête du savoir perdu*, Paris, 1980.
- PASTOUREAU, Michel, *L'illustration du livre : comprendre ou rêver ?*, dans MARTIN, Henri-Jean et CHARTIER, Roger, *Histoire de l'édition française, vol. 1, Le livre conquérant, du Moyen Age au milieu du XVII^e siècle*, Paris, 1983, p. 501-529.
- VAN WYMEERSCH, Brigitte, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Sprimont, 1999, p. 17-57.
- VENDRIX, Philippe, *La dialectique de l'image et du texte dans les traités imprimés de la Renaissance (ca. 1470-ca. 1620)*, dans *Imago Musicae, International Yearbook of Musical Iconography*, n° XVI /XVII, (1999/2000), p. 93-116.

X. Présentation des œuvres proposées en souscription

Jacques Charlier

Pourquoi l'art ? Et pas autre chose...

Pochette comprenant une affiche (89,1 x 63 cm) et un CD avec le texte lu par l'artiste

50 exemplaires numérotés et signés

2007

50 €

Artiste incontournable de la scène internationale, Jacques Charlier a de la constance : en plus de quarante années d'activité artistique, il a brassé quantité d'idées, multiplié les supports (peinture, photographie, sculpture, vidéo, etc.) et développé un langage singulier fait de jeux sans règles explicites, de propositions ironiques et désordonnées, de réflexions à la fois intimes et « extimes » sur le monde de l'art. Proche de Marcel Broodthaers, il a élaboré un discours critique et (im)pertinent sur les dispositifs institutionnels servant de caution à l'œuvre d'art, sur les codes esthétiques imposés par l'histoire autant que sur les modes et modalités d'une création ne fonctionnant que dans le giron de « ceux qui ont le privilège de la créer, de la posséder, d'en comprendre l'usage ». Avec son affiche *Pourquoi l'art ? Et pas autre chose...*, Charlier marque une nouvelle fois un intérêt soutenu pour le monde de l'art. Intérêt d'ordre critique puisqu'il ne vise pas ici à produire un objet, mais à simuler, sur le mode de la propagande soviétique, le publicitaire affirmant sa « foi dans l'art ». Accompagné d'un enregistrement du texte-manifeste lu par l'artiste, ce placard ne manquera pas d'attirer l'attention, qu'elle se trouve accrochée dans un intérieur cossu ou collée sur le mur effrité d'une ville.

Julie Bawin

Toma Muteba Luntumbue

Musée colonial

Tasse en céramique émaillée

28 cl

30 exemplaires numérotés et signés

2007

35 €



Né à Kinshasa en 1962, Toma Muteba Luntumbue a entamé ses études artistiques à l'Académie des Beaux-Arts à Bruxelles et les a poursuivies à La Cambre avant d'obtenir son diplôme d'historien de l'art à l'ULB. Cette double formation a acéré son regard sur les clichés et poncifs véhiculés par les professionnels du milieu artistique. Dans ses installations, il s'est ainsi particulièrement insurgé contre la vision caricaturale et condescendante que porte le monde occidental sur l'art africain, tout en s'interrogeant sur la pertinence d'une approche identitaire de la création actuelle. Il est aussi le commissaire des expositions *Exitcongomuseum* (Musée royal d'Afrique centrale, Tervuren, 2000-2001) et *Transferts* (Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 2003). Pour Art&fact, Muteba s'attaque à la désormais inévitable « boutique à souvenirs » des musées en proposant des *mugs* dont le décor renonce au consensus esthétique puisqu'il interpelle le consommateur en évoquant les méfaits du colonialisme.

Julie Hanique

XI. Programme des conférences organisées par la section d'histoire de l'art, archéologie et musicologie (années académiques 2005-2006 et 2006-2007)

30 novembre 2005 : *De curieux reliquaires mosans du XII^e siècle : les « phylactères »*, par Heather EGAN (Belgian American Educational Foundation, John Hopkins University).

8 février 2006 : *Patine et polychromie dans l'Antiquité : de précieux objets en métal*, par François MATHIS (ULg, Centre européen d'Archéométrie).

26 avril 2006 : *Muses ou créatrices ? Présences féminines dans le circuit des arts plastiques en Belgique au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle*, par Alexia CREUSEN (Saint-Luc Liège, École supérieure des Arts).

25 octobre 2006 : *La recherche dans les musées d'archéologie est-elle en crise ? Le cas du Québec*, par Pierre DESROSIERS (Direction du Patrimoine du Québec).

13 décembre 2006 : *Les festivités du papegai en 1615 à Bruxelles selon les peintres Denis van Alsloot et Antoon Sallaert: reflet de la réalité ou images fictionnelles ?*, par Sabine VAN SPRANG (Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles).

13 février 2007 : *L'éventail de Madame Butterfly: Oscar Wilde et l'art japonais*, par Andreas THELE (Institut Confucius, ULg).

14 mars 2007 : *Le programme iconographique des peintures de la Xesté 3 d'Akrotiri (Théra) dans son contexte architectural*, par Andreas VLACHOPOULOS (archéologue à Akrotiri-Théra).

Ces conférences ont été organisées par Benoît Van den Bossche, président du Conseil des Études, en collaboration avec Isabelle Jeanmart.

XII. Rapport d'activités des services d'histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2006-2007)

A. Archéologie préhistorique

1. Composition du service

Marcel OTTE, professeur
Pierre NOIRET, premier assistant
Rebecca MILLER, attachée à la recherche
Laurence REMACLE, attachée à la recherche
Nicolas ZWYNS, attaché à la recherche
Emmanuel DELYE, technicien
Dominique BONJEAN, collaborateur scientifique
Nicolas CAUWE, collaborateur scientifique
Fernand COLLIN, collaborateur scientifique
Anne HAUZEUR, collaborateur scientifique
Bernard LAMBOTTE, collaborateur scientifique
Marylise LEJEUNE, collaboratrice scientifique
Jean-Marc LEOTARD, collaborateur scientifique
Christelle SCHOONBROODT, étudiante-monitrice
Sonia TOMASO, étudiante-monitrice

2. Activités du service

Les recherches du service de Préhistoire sont focalisées sur les civilisations préhistoriques (Paléolithique et Néolithique) du continent européen, du Proche-Orient et de l'Asie centrale, ainsi que sur les origines de l'Homme moderne, de l'art et des civilisations indo-européennes.

Lors de ces recherches, plusieurs aspects de la vie quotidienne et spirituelle sont étudiés via les vestiges préhistoriques : la chronologie, le comportement et l'équipement technique (M. Otte, P. Noiret, R. Miller, N. Zwyns), et les manifestations esthétiques (M. Otte, L. Remacle).

Des fouilles sont menées en Belgique (R. Miller, N. Zwyns, E. Delye), principalement au site du Trou al'Wesse (Modave), où des occupations mésolithiques sont en cours de fouilles.

La mission iranienne initiée en 2004-2005 n'a pas pu être poursuivie en 2006-2007, faute d'autorisation administrative (M. Otte, N. Zwyns, L. Remacle).

Le Service de Préhistoire poursuit l'édition de volumes monographiques dans la collection ERAUL (Études et Recherches archéologiques de l'Université de Liège). Quatre volumes sont parus en 2006-2007. La coédition de la revue scientifique *Préhistoire européenne* avec la revue *L'Anthropologie* (Paris), initiée en 2003-2004, est par contre interrompue.

3. Sujets des cours

Cours de 3^e Baccalauréat :

- *Questions spéciales d'art de la Préhistoire : l'art paléolithique*
- *Questions spéciales d'archéologie préhistorique : approche méthodologique*

Cours de Master :

- *Préhistoire de l'Extrême-Orient*
- *Préhistoire des religions*

4. Activités scientifiques de Marcel OTTE

Recherches consacrées aux civilisations paléolithiques de l'Europe, de l'Afrique du Nord, de l'Asie centrale et de l'Extrême-Orient, sur terrain et dans les collections de différentes institutions. Participation à de nombreux colloques et congrès internationaux.

5. Publications de Marcel OTTE

Ouvrages

Arts protohistoriques. L'aurore des Dieux, Bruxelles, De Boeck (coll. « Université »), 2007.

Vers la Préhistoire, une initiation, Bruxelles, De Boeck, 2007.

Ouvrage en collaboration

L'Aurignacien du Zagros, Liège, ERAUL 118, 2007 (en collaboration avec J.K. KOZLOWSKI).

Articles scientifiques

L'animal, source de vie au Paléolithique, dans MAILLO, J.M. et BAQUEDANO, E. (éd.), *Miscelánea en homenaje a Victoria Cabrera*, vol. I., Alcalá de Henares : Zona Arqueológica 7, 2006, p. 89-91.

La musique et les mythes, dans DE BEAUNE, S. A (dir.), *Chasseurs-cueilleurs. Comment vivaient nos ancêtres du Paléolithique supérieur*, Paris, CNRS, 2007, p. 187-194.

Modave/Modave : étude de la séquence pléistocène-holocène du Trou Al'Wesse, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, n° 13, 2006, p. 104-109 (en collaboration avec R. MILLER et N. ZWYNS).

Origines du langage : sources matérielles, dans *Diogenes*, n° 214, avril-juin 2006, p. 59-70.

Revisiting Neandertal Diversity with a 100,000 year old mtDNA Sequence, dans *Current Biology*, vol. 16, n° 11, p. R400-R402 (en collaboration avec L. ORLANDO, P. DARLU, M. TOUS-SAINT, D. BONJEAN et C. HÄNNI).

Siuren I (Crimea) as a Key Site for Aurignacian Industries of Krems-Dufour Type in Eastern Europe, dans BICHO, N.F. (éd.), *From the Mediterranean Basin to the Portuguese Atlantic Shore : Papers in Honor of Anthony Marks*, Faro,

Universidade de Algarve (Promontario Monográfica 07), 2007, p. 101-107 (en collaboration avec Y.E. DEMIDENKO).

The Aurignacian of the Caucasus, dans BAR-YOSEF, O. et ZILHÃO, J. (éd.), *Towards a Definition of the Aurignacian*, *Trabalhos de Arqueologia*, n° 45, Lisboa, American School of Prehistoric Research/Instituto Português de Arqueologia, 2006, p. 287-294.

The Mesolithic of the Belgian Ardennes, dans KIND, Cl.-J. (éd.), *After the Ice Age. Settlements, Subsistence and Social Development in the Mesolithic of Central Europe*, Actes de la Conférence internationale de Rottenburg (9-12 septembre 2003), Stuttgart, Konrad Theiss Verlag, 2006, p. 95-100 (en collaboration avec P. NOIRET).

Une petite synthèse, dans FRÈRE-SAUTOT, M.-C. (dir.), *Des trous... Structures en creux pré- et protohistoriques*, Actes du colloque de Dijon et Baume-les-Messieurs (24-26 mars 2006), Montagnac, Éd. Monique Mergoil (coll. Préhistoires 12), 2007, p. 473-475.

Note

Créationnisme contre évolutionnisme, dans *Éduquer. Tribune laïque*, n° 59 (juin 2007), p. 3-4.

6. Activités de Pierre NOIRET

Cours de travaux pratiques (1^{er} et 2^e Baccalauréats) ; encadrement des étudiants ; organisation des stages de fouilles.

Suppléances de 3 cours de M. Otte et d'un cours de Ö. Tunca :

- *Histoire de l'art et archéologie de la Préhistoire* (1^{er} Baccalauréat)
- *Histoire de l'art et archéologie de la Protohistoire* (2^e Baccalauréat)
- *Technique des fouilles* (2^e Baccalauréat)
- *Questions spéciales de technique des fouilles* (3^e Baccalauréat)

7. Publications de Pierre NOIRET

Ouvrage

Le Paléolithique supérieur de Moldavie. Liège, ERAUL, n° 119, sous presse.

Articles

CHIRICA, V. et NOIRET, P., *Mitoc-Malu Galben : industrie osseuse et témoins esthétiques*, dans OTTE, M., CHIRICA, V. et HAESAERTS, P. (dir.), *L'Aurignacien et le Gravettien de Mitoc-Malu Galben (Moldavie roumaine)*. Liège, ERAUL, n° 72, 2007, p. 143-144.

The Aurignacian in Eastern Europe, dans *Anatolia*, Ankara, 2005, n° 29, p. 39-56.

Le Gravettien de Moldavie (30.000-23.000 BP), dans RIGAUD, J.-Ph. (éd.), *Entités régionales d'une paléoculture*

européenne : le Gravettien, Actes de la Table ronde internationale des Eyzies-de-Tayac (7-9 juillet 2004). *Paléo*, Les Eyzies-de-Tayac, supplément, sous presse.

Les industries aurignaciennes et « aurignacoïdes » en Moldavie après 30.000 BP., dans *Mélanges Marin Cârciumar, Târgoviste* (Roumanie), sous presse.

OTTE, M. et NOIRET, P. (sous presse), *Le Gravettien du Nord-Ouest de l'Europe*, dans RIGAUD, J.-Ph. (éd.), *Entités régionales d'une paléoculture européenne : le Gravettien*, Actes de la Table ronde internationale des Eyzies-de-Tayac (7-9 juillet 2004). *Paléo*, Les Eyzies-de-Tayac, supplément, sous presse.

OTTE, M. et NOIRET, P., *Le Magdalénien ancien en Europe moyenne*, dans *Données récentes sur le Magdalénien de « La Garenne »* (Saint-Marcel, Indre), Actes du colloque d'Argenton-sur-Creuse (7-9 octobre 2004).

OTTE, M. et NOIRET, P., *The Mesolithic of the Belgian Ardennes*, dans KIND, Cl.-J. (éd.), *After the Ice Age. Settlements, Subsistence and Social Development in the Mesolithic of Central Europe*, Actes de la Conférence internationale de Rottenburg (9-12 septembre 2003), Stuttgart, Konrad Theiss Verlag, 2006, p. 95-100.

OTTE, M., CHIRICA, V., HAESAERT, P. et NOIRET, P., *Conclusion*, dans OTTE, M., CHIRICA, V. et HAESAERT, P. (dir.), *L'Aurignacien et le Gravettien de Mitoc-Malu Galben (Moldavie roumaine)*, Liège, ERAUL, n° 72, 2007, p.183-184.

OTTE, M., NOIRET, P., CHIRICA, V. et BORZIAC, I., dans OTTE, M., CHIRICA, V. et HAESAERT, P. (dir.), *L'Aurignacien et le Gravettien de Mitoc-Malu Galben (Moldavie roumaine)*, Liège, ERAUL, n° 72, 2007, p. 85-135.

STRAUS L.G., OTTE, M., NOIRET, P. et MILLER, R., *Huccorgne Hermitage (Belgium) : An Open-air Gravettian Site at the Northern Edge of Human Settlement in Early Isotope Stage 2*, dans *Eurasian Prehistory*, sous presse.

8. Activités et publications de Rebecca MILLER

Fouilles

Trou Al'Wesse – été 2007.

Publications

MILLER, R., OTTE, M. et ZWYNS, N., *Modave/Modave : étude de la séquence pléistocène-holocène du Trou Al'Wesse*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 2006, n° 13, p. 104-109.

MILLER, R., STEWART, J., ZWYNS, N. et OTTE, M., *Trou Al'Wesse: The Holocene Sequence of the Last Deeply Stratified Site in Belgium*, dans *Antiquity*, sous presse.

MILLER, R., ZWYNS, N., STEWART, J. et OTTE, M., *Modave : La séquence holocène du Trou Al'Wesse : occupations du Mésolithique et du Néolithique ancien*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, n° 14, sous presse.

MILLER, R., ZWYNS, N., STEWART, J. et OTTE, M., *Trou Al'Wesse : Campagne de fouilles 2006*, dans *Notae Praehistoricae*, n° 26, sous presse.

STEWART, J. et MILLER, R., *The Small Mammals in the Pleistocene-Holocene Sequence at Trou Al'Wesse, Belgium*, dans *Journal of Quaternary Science*, sous presse.

STRAUS, L.G., OTTE, M., NOIRET, P. et MILLER, R., *Huccorgne Hermitage (Belgium) : An Open-air Gravettian Site at the Northern Edge of Human Settlement in Early Isotope Stage 2*, dans *Eurasian Prehistory*, sous presse.

9. Activités et publications de Nicolas ZWYNS

En 2007, participation à la campagne de fouilles du Trou Al'Wesse.

Publications

MILLER, R., OTTE, M. et ZWYNS, N., *Modave/Modave : étude de la séquence pléistocène-holocène du Trou Al'Wesse*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 2006, n° 13, p. 104-109.

MILLER, R., STEWART, J., ZWYNS, N. et OTTE, M., *Trou Al'Wesse: The Holocene Sequence of the Last Deeply Stratified Site in Belgium*, dans *Antiquity*, sous presse.

MILLER, R., ZWYNS, N., STEWART, J. et OTTE, M., *Modave : La séquence holocène du Trou Al'Wesse : occupations du Mésolithique et du Néolithique ancien*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, n° 14, sous presse.

MILLER, R., ZWYNS, N., STEWART, J. et OTTE, M., *Trou Al'Wesse : Campagne de fouilles 2006*, dans *Notae Praehistoricae*, n° 26, sous presse.

10. Activités et publications de Laurence REMACLE

Participation au Cours intensif européen d'Art préhistorique, à Tomar et Mação (Portugal), mars 2007 (présentation d'une communication sur l'art rupestre de Houdouin).

Organisation de la journée « Archéologie et Spéléologie » en collaboration avec la Commission scientifique de l'Union belge de Spéléologie, Grotte Scladina, Sclayn, juin 2007 (présentation d'un exposé sur l'art paléolithique).

Travaux d'édition pour divers ouvrages de Marcel Otte : *La Protohistoire. L'aurore des dieux* (De Boeck) ; *L'Aurignacien du Zagros* (ERAUL) ; *Cro Magnon* (Perrin, en cours).

Organisation du voyage de Licence dans les grottes ornées paléolithiques françaises (avril 2007).

Poursuite des recherches sur l'art rupestre du Zagros.

Publications

REMACLE, L., ADELI, J., LEJEUNE, M., MOHAMMADI, S. et OTTE, M. (sous presse), *New Field Research on Houdouin Rock-art, Lorestan Province, Iran*, dans *Bastan Pazhoohi*.

REMACLE, L., ADELI, J., LEJEUNE, M., MOHAMMADI, S., OTTE, M., (sous presse), *Art rupestre de la vallée de Houmian, Province du Luristan, Iran. Rock-art from Houmian valley, Luristan province, Iran*, dans SEGLIE, D., OOSTERBEEK, L., REMACLE, L. (éd.), *Art rupestre, métaphysique, idéologie. Iconographie et mythe du Paléolithique à l'époque actuelle*. Actes du 15^e Congrès de l'UISPP, Lisbonne, sept. 2006, colloque C26.

REMACLE, L., LEJEUNE, M., ADELI, J., MOHAMMADI, S. et OTTE, M., *Art rupestre de Houmian, province du Luristan, Iran. Rock Art from Houmian, Luristan Province, Iran*, dans *Anthropozoologica*, n° 41.2, 2006. p. 13-24.

11. Activités et publications de Emmanuel DELYE

Fouilles du « Rocher du Vieux Château » à Pont-de-Bonne, en collaboration avec le Cercle archéologique Hesbaye-Condruz, en particulier pour l'accueil des étudiants en Histoire de l'Art et Archéologie de l'Université de Liège (stages de fouilles obligatoires).

Publications

Le murus gallicus de Pont-de-Bonne. Campagnes de fouilles 2005-2006, dans *Lunula*, 2006, XV, p. 207-211.

Modave/Modave : fouille dans l'éperon barré au lieu-dit «Rocher du Vieux Château» à Pont-de-Bonne, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 2006, n° 13, p. 111-113.

Le murus gallicus de Pont-de-Bonne (Modave), dans *La lettre du patrimoine*, 2006, n° 4, p. 19.

Les fortifications du «Rocher du Vieux-Château» à Pont-de-Bonne (Modave), dans DEJARDIN, V. et MAQUET, J. (éd.), *Le patrimoine militaire de Wallonie*. Namur, Institut du Patrimoine wallon, 2007.

Modave/Pont-de-Bonne : un murus gallicus en territoire Condruze, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, n° 14, sous presse.

B. Assyriologie et archéologie de l'Asie antérieure

Non communiqué.

C. Archéologie égyptienne

Non communiqué.

D. Égyptologie

1. Composition du service

Jean WINAND, professeur ordinaire, président du département des Sciences de l'Antiquité
Stéphane POLIS, aspirant du FNRS
Pierre KOEMOTH, collaborateur scientifique
Laurence NEVEN, boursière de doctorat

2. Sujets des cours de Jean WINAND

Outre les cours d'apprentissage de l'égyptien ancien en BAC I et II, les cours spécialisés ont porté sur les matières suivantes :

Histoire de l'Égypte ancienne : définition des sources, établissement de la chronologie, idéologie de la royauté

Histoire de la littérature de l'Égypte : définition du concept de littérature

Textes en égyptien classique : Enseignement d'Amenemhat I^{er}

Textes en néo-égyptien : Lettres privées du Nouvel Empire

3. Activités scientifiques de Jean WINAND

Participation à des jurys

Membre du jury de la thèse d'agrégation de l'enseignement supérieur de Sémir Badir.

Promoteur de quatre thèses de doctorat, membre du comité de thèse de deux doctorats.

Recherches

Le service d'égyptologie a entrepris le développement d'une base de données consacrée aux textes en néo-égyptien (projet Ramsès[®]). Ce projet, de vaste dimension, est réalisé en collaboration avec Serge Rosmorduc (Paris-X et EPHÉ), qui assure la programmation. Plusieurs modules sont aujourd'hui opérationnels : encodage du lexique, encodage des textes (transcription, codage hiéroglyphique, analyse morphologique), description du corpus. L'encodage du lexique et des textes est également en bonne voie. Un subside du FNRS, dans le cadre des « Crédits aux chercheurs », a été octroyé pour les années 2008 et 2009. L'équipe se compose pour l'instant des personnes suivantes : J. Winand (directeur du projet), S. Polis, S. Rosmorduc, L. Neven et A.-Cl. Honnay.

Par mon intermédiaire, l'Université de Liège est devenue partie prenante du projet international UCLA-Encyclopedia of Egyptology, dirigée conjointement par les universités de UCLA et d'Oxford. Le service d'égyptologie a reçu la direction du domaine éditorial « Language and Script ».

Le service d'égyptologie a prêté son concours à l'organisation de l'exposition *La Caravane du Caire* via des prêts d'objets. Jean Winand a prononcé une allocution lors du vernissage. Le service a organisé un cycle de quatre conférences ; les

orateurs en ont été, dans l'ordre chronologique, Jean Winand, Michel Malaise, Marcel Humbert et Eugène Warmembol.

Jean Winand a été invité à prononcer la Erman Memorial Lecture à l'Académie des Sciences de Berlin-Brandenburg, le 31 octobre 2006.

Colloques

Le pouvoir provincial en Égypte (Lille, 7-9 juillet 2006)
Informatique et égyptologie (Oxford, 7-9 août 2006)
Les formes nominalisées du verbe (Paris, 24 novembre 2006)
Groupe de contact du FNRS (Liège, 24 mars 2007)

Expertise

- membre de la commission scientifique Taal- en Letterkunde du FWO-Vlaanderen, depuis 2006
- membre de la commission scientifique Philologie du FNRS, depuis 2007
- membre du CA de la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, depuis 2005

4. Publications de Jean WINAND

Temps et aspect en ancien égyptien. Une approche sémantique, Brill, Boston-Leyde, 2006, xi + 485 p. (= *Probleme der Ägyptologie*, n° 25).

L'image dans le texte ou le texte dans l'image ? Le cas de l'Égypte ancienne, dans *Visible*, n° 2, 2006, p. 141-158.

A Semantic Approach to the Egyptian Language : the Case of Time and Aspect. Towards a New Paradigm, dans *LingAeg*, 2006, n° 14, p. 451-472 (= Actes du colloque *After Polotsky*, Bonn, octobre 2005).

5. Activités et publications de Stéphane POLIS

Activités de recherches

Les recherches menées durant cette année académique ont suivi quatre axes principaux dans les domaines de la langue égyptienne et de la linguistique :

1. la majorité des activités de recherche ont concerné la thèse de doctorat en préparation (*La modalité en néo-égyptien*). Cette année était principalement centrée sur le parachèvement des modèles d'analyse au niveau linguistique et sur la suite du dépouillement du corpus néo-égyptien ;
2. un article pour les mélanges *Kitchen* nous a conduit à des recherches approfondies sur le P. Turin 1880 (dit *Papyrus de la grève*). Une nouvelle analyse de la construction *iw bn sDm.f* a permis de reconsidérer certains événements de la fin du règne de Ramsès III ;
3. le lancement effectif du *Projet Ramsès* a été l'occasion de recherches tant méthodologiques qu'appliquées concernant l'analyse linguistique du corpus néo-égyptien et, plus largement, la linguistique de corpus ;

4. en dehors de la sphère strictement égyptologique, nous avons travaillé à une analyse critique du concept d'iconicité tel qu'il est convoqué en linguistique pour rendre compte des relations entre langue et réalité.

Conférences et séminaires

Participation au cycle de quatre conférences dans le cadre de l'exposition *La caravane du Caire*, Université de Liège.

Participation à *La plate-forme 3D du CNRS*, journées d'études *L'image dans le discours scientifique*, réunion du groupe de contact FNRS – Égyptologie

A assisté à la conférence à l'ULB : E. Laroze, *Le temple d'Opet à Karnak* ; à l'UCL : R. Laffineur, *Les nouvelles technologies au service de l'archéologie : contraintes, enjeux et perspectives* ; aux FUSL : 18^e journées de linguistique latine.

Conférence sur *La langue et le réel. Réflexions sur la motivation iconique* lors des journées d'études *Réalité et représentation*, Ulg.

Participation au colloque de la société française de terminologie sur le thème *Terminologie et ontologie : description du réel*, École normale supérieure.

Participation après sélection sur dossier au séminaire doctoral *Corpus épigraphiques et manuscrits d'Égypte*, Institut Français d'Archéologie Orientale.

Activité d'enseignement

Encadrement épisodique des travaux pratiques dans le cadre des cours d'Égyptien 1 et 2.

Publications

Les relations entre futur et modalité déontique. À propos des sens du futur iii en néo-égyptien, dans LEPPER, Verena (éd.), *After Polotsky. New Research and Trends in Egyptian and Coptic Linguistics* (= *LingAeg*, 14 [2006], p. 233-250).

Le serment du P. Turin 1880 v° 2,8-2,19. Une relecture de la construction iw bn sDm.f à portée historique, dans *Festschrift Kitchen*, 2007.

Le projet Ramsès, encadré dans WINAND, J., *Un siècle d'Égyptologie à l'Université de Liège*, dans WARMEBOL, Eugène, *La caravane du Caire. L'Égypte sur d'autres rives*, Louvain-la-Neuve, 2006, p. 180.

E. Histoire de l'art et archéologie de l'Antiquité classique

Non communiqué.

F. Archéologie romaine et gallo-romaine

1. Composition du service

Xavier DERU, chargé de cours

2. Activités du service

Les activités du service poursuivent les actions précédentes, à savoir l'étude de la céramique en Champagne et l'étude de la cité des Nerviens. Les activités céramologiques se sont enrichies d'une étude locale portant sur le sanctuaire du *vicus* de Jupille qui avait été fouillé par le Foyer culturel de Jupille (resp. : M. Vanguestaine). Dans cette étude pionnière, P. Mathelart a caractérisé le matériel gallo-romain de la vallée mosane et a fourni les premières données quantitatives régionales.

Après une interruption de trois ans, la fouille de l'atelier de potiers des « Quatre Bornes » aux Rues des Vignes (Nord, F) a été rouverte et devrait s'achever durant l'été 2007. Ces deux dernières campagnes permettront d'avoir une image cohérente dans les zones nord et sud du site.

Avec la collaboration d'A. Digne, le Service a développé un nouveau projet consistant en un atlas de Gaule Belgique et de Rhénanie. Intégré à un système d'information géographique, cet atlas est constitué d'une série de bases de données reflétant l'occupation romaine dans les territoires septentrionaux. D'ores et déjà, les bases de données de l'ensemble des sites militaires et des agglomérations civiles sont achevées, ainsi que l'acquisition des données environnementales.

3. Publications de Xavier DERU

Au cœur de la ville, des thermes publics, dans *Bliesbruck-Reinheim. Celtes et gallo-romains en Moselle et en Sarre*, Paris, 2005, p. 67-88 (en collaboration avec J.-P. PETIT).

L'habitat et son décor, dans Metz, Paris, 2005, p. 105-115 (Carte archéologique de la Gaule, 57,2), (en collaboration avec D. HECKENBENNER et K.KAZEK).

Les productions de l'atelier de potiers des « Quatre Bornes » aux Rues-des-Vignes (Nord), dans *Actes de la Société française d'étude de la céramique en Gaule, Blois 2005*, Marseille, 2005, p. 469-478.

Les structures de l'atelier de potiers gallo-romain des « Quatre Bornes » aux Rues-des-Vignes (Nord). Bilan provisoire, dans *Artisanat et économie romaine : Italie et provinces occidentales de l'Empire. Actes du 3^e colloque d'Erpeldange, octobre 2004*, Montagnac, 2005, p. 139-146 (Instrumentum, 32).

L'agglomération gallo-romaine des « Sarteaux » à Ville-sur-Lumes (Ardennes). La campagne de fouilles de juillet 1997, dans *Revue du Nord*, n° 87, 2005, p. 9-113 (en collaboration avec Ph. ROLLET).

G. Histoire de l'art mosan

1. Composition du service

Albert LEMEUNIER, chargé de cours

2. Activités scientifiques de Albert LEMEUNIER

Enseignement

cours d'Histoire de l'Art mosan (30 h., licences)

Direction de thèses à l'ULg

Melle S. BALACE, *L'historiographie de l'Art mosan*.

Mme E. MERCIER, *La sculpture mosane en bois polychromé de 1200 à 1300. Une approche technologique*.

Conférences

L'orfèvrerie mosane (Charleville).

La crypte dans l'architecture mosane (Huy).

L'orfèvre Nicolas de Verdun (Liège).

L'architecte J.G. Jacob (Liège).

3. Publications de Albert LEMEUNIER

Le vernis brun dans la décoration des châsses rhéno-mosanes (X^e-XIII^e siècles), dans *Medieval reliquary shrines and precious metalwork. Châsses-reliquaires et orfèvreries médiévales*, Actes du colloque au Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 12-15 septembre 2001, Londres, 2006, p. 47-53.

De la Meuse à l'art mosan. Émergence et aléas d'un concept, dans VAN DEN BOSSCHE, B. (dir.), *L'art mosan, Liège et son pays à l'époque romane du X^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p.11-35.

L'orfèvrerie mosane, dans VAN DEN BOSSCHE, B. (dir.), *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du X^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 107 à 135.

Timmers en de Maaslandse edelsmedekunst, dans *Timmerswerk. Opstellen over Prof. Timmers en de kunst van het Maasland*, Sittard, Prof. Dr. Timmerssichting, 2007, p. 112-127.

H. Histoire de l'art et archéologie du Moyen Âge

1. Composition du service

Benoît VAN DEN BOSSCHE, chef de service
Masami TSUGE, boursière de l'Université Keio
Anne WARNOTTE, collaboratrice scientifique
Marie-Sophie DEGARD, collaboratrice scientifique

Outre Mlle Masami Tsuge, le Service a accueilli, pour un séjour de plusieurs semaines au cours du second quadrimestre de l'année académique 2006-2007, Mlle Andrea Süssova, de l'Université de Bohême de l'Ouest (Prague), dans le cadre d'une étude sur *The Art of Medieval Age at European Universities*.

2. Activités du service

Cours de licence (séminaires)

2005-2006: *Art byzantin. Architecture, mosaïque, peinture, sculpture*.

2006-2007 : *Manuscrits enluminés occidentaux (700-1500)*.

Voyages

Au début de l'année académique 2005-2006 (15-18 septembre), un voyage à Istanbul a permis aux étudiants prévoyant de suivre le cours de licence de se préparer à celui-ci. Des excursions à Maestricht, à Paris et à Cologne ont été organisées au cours des années académiques 2005-2006 et 2006-2007, à l'intention des étudiants suivant le cours consacré à l'art gothique et le cours d'analyse du patrimoine sculpté.

3. Activités scientifiques de Benoît VAN DEN BOSSCHE

Conférences

La cathédrale Saint-Lambert et les collégiales liégeoises à l'époque gothique, Visé, Cercle archéologique, le 21 septembre 2005.

Un véritable programme iconographique médiéval : les portails ouest de la cathédrale de Strasbourg, Bruxelles, ULB, cours d'*Exercices et encyclopédie de l'Histoire de l'Art : Moyen Âge*, le 14 décembre 2005.

La cathédrale Saint-Lambert dans sa déclinaison gothique : une église atypique, Liège, Société des Bibliophiles liégeois, le 21 février 2006.

Colloques

Fribourg (Suisse), Université, colloque du Forschungsbereich Kunst des Mittelalters et de la Wolfgang-Stammler-Gastprofessur, du 17 au 20 novembre 2005 : *Von der Bewertung mittelalterlicher Kunst*.

Berlin, Freie Universität, colloque du Forschungsbereich Kunst des Mittelalters, du 9 au 12 mars 2006 : *Berlin im Mittelalter*.

Liège, Université, colloque du Service d'Histoire de l'Art des Temps modernes en collaboration avec le Centre d'Études supérieures (Tours), du 15 au 17 mai : *Liège au XVI^e siècle. Art et culture autour de Lambert Lombard* (communication : *La sculpture à Liège à l'époque de Lambert Lombard : état de la question*).

Paris, Institut national d'Histoire de l'Art, *Quatrièmes Rencontres du Groupe de Recherche en Iconographie médiévale*, les

15 et 16 mai 2007 (communication : *Les originalités iconographiques des portails occidentaux de la cathédrale de Strasbourg*).

4. Publications de Benoît VAN DEN BOSSCHE

Les prophètes strasbourgeois, dans BÜCHSEL, Martin et SCHMIDT, Peter (dir.), *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Berlin, 2005, p.117-145.

La cathédrale de Strasbourg. Sculpture des portails occidentaux, Paris, 2006, 208 p.

L'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle (dir.), Liège, 2007, 272 p.

5. Activités et publications de Anne WARNOTTE

Projets

Coordination scientifique du projet *APPEAR (Accessibility Projects. Sustainable Preservation and Enhancement of urban subsoil Archaeological Remains)*, 2003-2006, financé par la DG Recherche de la Commission européenne dans le cadre du programme : Énergie, Environnement et Développement Durable, Action-clé 4 : ville de demain et patrimoine culturel, thème 4.2.3. : « pour une meilleure intégration du patrimoine culturel dans la ville ».

Coordination de la construction d'un site web destiné à mettre en valeur les résultats des recherches archéologiques menées en Wallonie (en cours), projet financé par la Division du Patrimoine du Ministère de la Région wallonne.

Montage de l'action culturelle *PATHWAYS (Pathways to European Cultural Heritage)* dans la perspective de répondre au prochain appel à proposition qui sera lancé par l'Agence Exécutive Éducation, Audiovisuel et Culture de la Commission européenne dans le cadre du Programme Culture (2007-2013).

Colloque

Louvain, Centre international Raymond Lemaire pour la conservation, conférence internationale à l'occasion du 30^e anniversaire, le 24 mai 2006 : *La méthode APPEAR, guide pratique pour la mise en valeur des sites archéologiques en milieu urbain*.

Publications

Le projet APPEAR : la démarche, dans *Villes du passé, villes du futur, donner vie à l'archéologie urbaine*, Actes du colloque international APPEAR, Bruxelles, 4-5 octobre 2005, p. 8-12.

La méthode APPEAR, guide pratique pour la mise en valeur des sites archéologiques en milieu urbain (avec HUPET, P. et TINANT, M.), dans PATRICIO, Th., VAN BALEN, K., DE

JONGE, K. (éd.), *Conservation et société en transformation, Patrimoine et développement*, Acte de la conférence internationale à l'occasion du 30^e anniversaire du Centre international Raymond Lemaire pour la conservation (1976-2006), Louvain, 22-25 mai 2006, p.225-234.

Méthode APPEAR. Guide pratique pour la mise en valeur des sites archéologiques en milieu urbain (avec FOHN, M. (†) et TINANT, M. [dir.], dans : www.in-situ.be.

The APPEAR Method for Guiding the Valorisation of Urban Archaeological Sites (avec TELLER, J., TINANT, M., HUPET, P. et WILSON, V.), dans *Safeguarded Cultural Heritage. Understanding & Viability for the Enlarged Europe*, Proceedings of the 7th European Conference SAUVEUR, Prague, 31 mai-3 juin 2006, p. 373-378.

6. Activités scientifiques et publications de Marie-Sophie DEGARD

Projet

Étude documentaire (archives et iconographie) de la collégiale Notre-Dame de Huy, réalisée à la demande de la Région wallonne (Service de l'Archéologie) dans le cadre du Service d'Histoire de l'Art et d'Archéologie du Moyen Âge, avril-août 2006.

Prix

Prix du Mémoire 2006 de l'Institut du Patrimoine wallon, pour le mémoire de licence déposé en 2004 à l'ULg, intitulé *L'église abbatiale Saint-Gilles : du style roman au style néo-roman*.

Conférences

L'église Saint-Gilles à Liège, Liège, Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, le 11 mai 2005.

La collégiale Notre-Dame de Huy. Étude documentaire (archives et iconographie) préalable à la restauration extérieure de la nef, du transept et du chœur, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, colloque *Archaeologia Mediaevalis*, le 16 mars 2007.

Articles

L'ancienne abbatiale Saint-Gilles à Liège. Du style roman au style néo-roman, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. 66, 2004, p. 25-70.

L'église Saint-Gilles à Liège. Du style roman au style néo-roman, dans *Art&fact*, n° 24, 2005, p. 157-158.

La collégiale Notre-Dame de Huy. Étude documentaire (archives et iconographie), préalable à la restauration extérieure de la nef, du transept et du chœur de l'édifice, dans *Actes du colloque Archaeologia Mediaevalis*, n° 30, Bruxelles, 2007, p. 38-39.

Notices

Catalogue de l'exposition *Olne. Qualité de vie, qualité de village*, Maison communale d'Olne, novembre 2005 (section architecture, avec J. HANIQUE).

Une histoire de l'architecture à Liège au XVI^e siècle. La Renaissance, Liège, 2006 (architecture religieuse).

Une histoire de l'architecture à Liège vers 1900. L'art nouveau, Liège, 2007 (Saint-Gilles et Laveu).

I. Archéologie médiévale et post-médiévale – Dendrochronologie

Non communiqué.

J. Histoire et technologie des arts plastiques (Temps modernes)

Non communiqué.

K. Histoire de l'art et d'archéologie de l'époque contemporaine

1. Composition du service

Jean-Patrick DUCHESNE, professeur ordinaire
Julie BAWIN, chargée de recherches du FNRS, maître de conférences
Frédéric PAQUES, boursier de doctorat FRFC
Alexia CREUSEN, collaboratrice scientifique
Erwin DEJASSE, collaborateur scientifique
Pierre HENRION, collaborateur scientifique
Jean HOUSEN, collaborateur scientifique
Isabelle VERHOEVEN, collaboratrice scientifique
Florence SAUVENIER, étudiante-monitrice

2. Activités du service

Poursuites des recherches en cours relatives l'art en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles, à l'affiche, à l'art public, à l'expographie de l'art contemporain et à la bande dessinée.

3. Sujets des cours

2006-2007 : *Romantisme et néoclassicisme* (cours d'Histoire de l'art et archéologie : l'Époque contemporaine, licence en Histoire de l'Art et Archéologie).

4. Activités scientifiques de Jean-Patrick DUCHESNE

(Voir aussi la rubrique « Collections artistiques »)

Congrès, conférences et interviews

Communication sur le thème *Le fonds africain de l'Université de Liège*, Académie royale des Sciences d'Outre-mer, 19 juin 2007.

Nouvelles nominations et missions de représentation

Membre de la Commission consultative du Patrimoine culturel mobilier de la Communauté française Wallonie-Bruxelles, depuis août 2007.

5. Publications de Jean-Patrick DUCHESNE

Direction scientifique du n° 25 de la revue *Art&fact*, intitulé *Hors-normes*, 2006, 133 p. (avec Bénédicte MERLAND).

Direction scientifique du catalogue de l'exposition *Léopoldville-Liège. Liège-Kinshasa*, Flémalle, Centre wallon d'Art contemporain de la Communauté française de Belgique (La Châtaigneraie), 2007, 231 p.

Le prix lanchelevici à Brennus Heymans, dans *Les amis de lanchelevici*, n° 32, Bruxelles, mai 2007, p. 14-15.

Le fonds africain de l'Université de Liège. Introduction historique, dans le catalogue de l'exposition *Léopoldville-Liège. Liège-Kinshasa*, Flémalle, Centre wallon d'Art contemporain de la Communauté française de Belgique (La Châtaigneraie), 2007, p. 8-14.

Introduction du catalogue du *Prix triennal lanchelevici*, Liège, Musée en Plein Air du Sart-Tilman, 2007, p. 4.

Die bildende Kunst, dans KOLL, Johannes (dir.), *Belgien. Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*, Munster, Aschendorff, 2007, p. 224-254.

6. Activités et publications de Julie BAWIN

Nouvelles nominations, renouvellements de mandats et missions de représentation

Chargée de recherches FNRS à l'Université de Liège (2005-2008).

Chercheur invité au Centre Histoire culturelle et sociale de l'Art dirigé par Éric Darragon à l'Université Paris 1-Sorbonne (2007-2008).

Secrétaire de l'Association liégeoise pour la Promotion de l'Art contemporain (ALPAC).

Secrétaire et représentante du personnel scientifique de l'Université de Liège auprès du Collège doctoral de l'ED20 (doctorat en art et sciences de l'art).

Siège au Conseil d'administration de l'asbl Art&fact à Liège.

Siège à la Commission culturelle du Musée en Plein Air du Sart-Tilman.

Membre du comité d'expertise et de sélection des œuvres destinées à l'exposition *Renc'Art* (organisée conjointement au colloque *Handicap Art*), 21 septembre 2006.

Chargée d'enseignement aux Facultés universitaires de Namur (histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles).

Chargée de mission d'enseignement à l'Université de Liège (séminaire d'histoire de l'art de l'époque contemporaine : le XX^e siècle).

Participation au cycle de cours universitaires sur le Japon, Réseau ULg et Ville de Liège, 13 novembre 2007.

Participation au cycle de cours universitaires sur l'art contemporain, Réseau ULg et Ville de Liège, 15 avril 2008.

Membre du jury de deux mémoires de licences (défendus en septembre 2007).

Participation à la création du groupe de recherche Art, Société et Institutions et création d'une unité de recherche consacrée à la conservation et à l'exposition de l'art contemporain (collaboration avec J.-P. Duchesne, A. Gob et M.-E. Mélon)

Communications

La photographie à l'épreuve de la chair : mises en jeu et mises en scène du corps dans la photographie contemporaine, communication donnée dans le cadre de la journée d'études *Photographie et art actuel*, Facultés universitaires de Namur, 3 mars 2007.

Henri Michaux ou les narrations d'un peintre-poète en Asie, communication donnée dans le cadre du colloque international *Écrit(ure)s de peintres belges*, Facultés universitaires de Namur, Département des langues et littératures françaises et romanes, 24-25 mai 2007.

Hors jeu et double jeu : quand l'art s'expose en dehors des lieux consacrés, communication donnée dans le cadre du colloque international *La muséologie de l'art et autres muséologies*, Université de Liège (collaboration avec l'UQAM), 24-26 octobre 2007.

Participation à des projets télévisuels didactiques

Participation à l'émission *Images et Savoir : Images de guerre*, Fac Télévision, Production SAVE, FUNDP-Namur, avril 2006, 26 minutes.

Direction scientifique, avec Pierre-Jean Foulon, de l'émission *Images et Savoir : Comprendre l'art contemporain*, Fac Télévision, Production SAVE, FUNDP-Namur, juin 2007, 52 minutes (en préparation, sortie en octobre 2007).

Direction scientifique, avec Laurence Brogniez, de l'émission *Entretien avec Patrick Corillon*, Fac Télévision, Production SAVE, FUNDP-Namur (en préparation).

Participation à l'organisation de colloques, journées d'études, tables rondes et expositions

Participation à l'organisation de l'exposition *Images de verre, images de guerre*, Namur, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, mai-juin 2006.

Participation à l'organisation de l'exposition *Elles*, Liège, Les Brasseurs, novembre-décembre 2006.

Modératrice de la table ronde *Femmes-maisons, femmes-artistes, entre le chemin des aiguilles et celui des épingles*, table consacrée à la problématique du statut des femmes artistes dans le monde de l'art contemporain, Liège, Les Brasseurs, 25 novembre 2006.

Présidente de séance de la journée d'études consacrée à la photographie et intitulée *Photographie et art actuel*, Facultés universitaires de Namur, 3 mars 2007.

Membre du comité organisateur de la journée d'études *Photographie et art actuel*, Facultés universitaires de Namur, 3 mars 2007.

Organisation de la journée d'études *Peinture et art actuel*, Facultés universitaires de Namur, 1^{er} mars 2008.

Ouvrage

La collection au temps du japonisme, Cortil-Wodon, éditions InterCommunications, 2007, 330 p. (collection dirigée par Gilles Ferréol).

Revue

Direction scientifique du n° 26 de la revue *Art&fact, L'art vivant et ses institutions*, Liège, 2007.

Articles

Avant-propos, dans le catalogue de l'exposition *Elles* [exposition portant sur problématique du statut des femmes artistes dans le monde de l'art contemporain], Liège, Les Brasseurs, 2006, 2 p.

Japonisme et collectionnisme en Belgique. Le collectionneur Hans de Winiwarter (1875-1949). Rapport de Thèse, dans *Art&fact*, n° 25, 2006, 3 p.

Face au chaos des arts numériques... quelques pistes de réflexion, dans *Flux News* (trimestriel d'actualité d'art contemporain), n° 42, 2007, 1 p.

Impressions du temps présent. L'exposition de Toma Muteba Luntumbue, Aimé Ntakyica et Aimé Mpané, dans *L'art même*, n° 34, 2007, 2 p.

« Je peins donc nous sommes ». *L'humanité de l'art selon Pol Piérart*, dans *L'art même*, n° 34, 2007, 1 p.

Luc Tuymans : « Le monde de l'art ne doit jamais entrer dans mon atelier », dans *Flux News* (trimestriel d'actualité d'art contemporain), n° 43, 2007, 2 p.

(Im)Prévisions belges à la Biennale de Venise, dans *L'art même*, n° 35, 2007, 1 p.

Le retour de l'artiste maudit ? Le jury du Prix de la Jeune Peinture belge punit ses artistes, dans *L'art même*, n° 36, 2007, 2 p.

L'art contemporain comme objet de collection, dans la revue électronique *CeroArt*, Liège, septembre 2007, 1 p.

La photographie à l'épreuve de la chair : mises en jeu et mises en scène du corps dans la photographie contemporaine, dans *Art actuel et photographie*, Presses universitaires de Namur, novembre 2007, 8 p.

Quand l'art contemporain s'empare de la mythologie. Une exposition placée sous le signe d'Icare, dans le catalogue de l'exposition *Icare*, Liège, Musée de l'art Wallon, octobre-novembre 2007, 5 p.

Hans de Winiwarter (1875-1949) : un collectionneur d'art japonais en Belgique, dans les *Actes du 7^e congrès de l'Association des cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, Louvain-la-Neuve, éd. Safran, 2007, 9 p. (sous presse).

Henri Michaux ou les narrations d'un peintre-poète en Asie, dans les actes du colloque international *Écrit(ure)s de peintres belges*, éd. Peter Lang, 2008, 8 p. (en préparation).

7. Activités et publications de Erwin DEJASSE

Nouvelles nominations, renouvellements de mandats et missions de représentation

Collaborateur du Professeur Alberto Barrera-Vidal pour le cours d'*Histoire de la bande dessinée*, en charge de la seconde partie consacrée à la bande dessinée de l'après-guerre à nos jours.

Chercheur au Madmusée - asbl Créahm (jusque juillet 2007).

Professeur à l'Institut des Beaux-Arts Saint-Luc, section Bande dessinée, en charge du cours *Histoire de l'image imprimée*.

Cours : *Introduction à la bande dessinée*, Centre de formation des PME, Liège.

Animations de débats

Esthétiques et formats (rencontre avec Blexbolex et Marc-Antoine Mathieu) et *Les Blogs* (rencontre avec Lisa Mandel, Boulet et Lewis Trondheim) dans le cadre de l'Université d'été du Centre national de la Bande dessinée et de l'Image (CNBDI) - Angoulême, Château la Pouyade, Saint-Yrieix-sur-Charente, 10 juillet 2007.

Conférences

La Bande dessinée actuelle : remise en causes des schémas traditionnels, intimisme et multimédia, Bibliothèque communale de Waimès, 2007.

Hugo Pratt – Corto Maltese : un phénomène de combustion, Bibliothèque communale de Wellin, 20 avril 2007.

Publications

New Kids on the Blog (à propos des « blogs BD », en collaboration avec Frédéric PAQUES) dans *9^e Art*, n° 13, Angoulême, CNBDI/Éditions de l'An2, 2007.

Les Multiples Avatars de Spirou et Fantasio, dans *9^e Art*, n° 13, Angoulême, CNBDI/Éditions de l'An2, 2007.

De la misère ordinaire du pigiste BD, dans *L'Éprouvette*, n° 3, Paris, L'Association, 2007.

Réflexions et menus propos d'un individu fêru de bande dessinée qui tente de comprendre les liens qu'elle est susceptible d'entretenir avec l'architecture, dans *Architexto*, n° 4, Daniel Delgoffe + Mycose, Liège, Fourre-tout/CIVA, 2007.

Hypermonde (à propos des médias, de la communication et des inventions langagières de l'artiste) dans *FOL*, Carine (dir.), Serge Delaunay, Bruxelles, Art en Marge, 2007.

L'histoire du monde où tout peut exister (à propos de l'œuvre du dessinateur Fred), dans *FRESNAULT-DERUELLE*, Pierre et SAMSON, Jacques Samson (dir.), *MEI (Revue internationale)*

nale de Communication), n° 26, *Poétiques de la bande dessinée*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Des cases très sensibles (sur l'usage de la photographie dans la bande dessinée : Breccia, Naito, Spiegelman, Guibert, Teulé et Boilet), dans DELANNOY, Pierre-Alban (dir.), *Les Cahiers du CIRCAV*, n° 19, *La Bande dessinée à l'épreuve du réel*, Université de Lille 3 Charles de Gaule, 2007.

8. Activités et publications de Isabelle VERHOEVEN

Activités pédagogiques

Histoire de la verrerie de l'Antiquité au XX^e siècle : cycle de cours aux Centres de Formation des Classes moyennes, formation chef d'entreprise, Liège et Limal, 2005-2006 et 2006-2007.

Verrerie de Venise et son influence, de la Renaissance au XX^e siècle : séminaire au Centre de Formation des Classes moyennes, formation chef d'entreprise, Liège, mai et juin 2006.

Sous la direction du professeur Jean-Patrick Duchesne et en collaboration avec Pierre Henrion, animation du module *Animation patrimoniale, visites guidées et tourisme culturel* dans le cadre du DES, Université de Liège, janvier-juin 2006 et 2007.

Divers

Depuis décembre 2001, participation à la commission « expositions et découverte de l'art », du Conseil culturel du Centre culturel Les Chiroux.

Depuis avril 2004, membre du bureau de l'Institut archéologique liégeois (IAL).

Depuis janvier 2005, membre du Comité technique « statut du guide touristique en Région wallonne » travaillant à définir un statut professionnel du métier de guide.

Publications

Olné : qualité de vie, qualité de village, catalogue d'exposition, Trooz, novembre 2005. Rédaction de l'article et des notices concernant l'orfèvrerie, pour l'exposition organisée par la Commune d'Olné dans le cadre des célébrations de son millénaire (demande de la Commune à Art&fat asbl).

Une histoire de l'architecture à Liège au XVI^e siècle : la Renaissance, Liège, 2006. Rédaction d'articles et coordination (demande de l'Échevinat de l'Urbanisme et du Tourisme à Art&fact asbl).

Une histoire de l'architecture à Liège vers 1900 : l'Art nouveau, Liège, 2007. Rédaction d'articles et coordination (demande de l'Échevinat de l'Urbanisme et du Tourisme à Art&fact asbl).

L. Histoire de l'art musulman

Non communiqué.

M. Musicologie

1. Composition du service

Philippe VENDRIX, professeur
Christophe PIRENNE, chargé de cours
Émilie CORSWAREM, aspirante FNRS
Christophe GEORIS, collaborateur scientifique

2. Activités scientifiques de Philippe VENDRIX et Christophe PIRENNE

Non communiquées.

3. Activités scientifiques de Émilie CORSWAREM

Séjours de recherches

Séjour de recherches à Rome, du 15 avril au 9 juillet 2007.
Séjour de recherches à Bergame, du 20 juin au 24 juin 2007.
Séjour de recherches à Düsseldorf, du 3 avril au 7 avril 2007.

Participation à des colloques, conférences

Le 3 mai 2007 : Conférence-concert *Voix et regards de femmes : Francesca Caccini, Barbara Strozzi*, dans le cadre du FerULg (Femme-Enseignement-Recherche de l'Université de Liège) en collaboration avec le Conservatoire royal de Musique de Liège.

Le 7 décembre 2006 : Communication : *Cattedrale e collegiali di Liegi*, au colloque international *Música y Músicos en Instituciones Eclesiásticas Andalucía en la Edad Moderna* (Baeza, Universidad Internacional de Andalucía Sede Antonio Machado, 7-9 décembre 2006).

4. Publications de Émilie CORSWAREM

CORSWAREM, Émilie, DELFOSSE, Annick, *Les ruptures du quotidien sonore. Une stratégie de pouvoir ?*, L'exemple liégeois dans la première moitié du XVII^e siècle, dans GAUTHIER, Laure, TRAVERSIER, Mélanie (dir.), *Le palais, le théâtre, la rue. L'essor de la musique dans la ville en Europe (16^e-19^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne 2008 (coll. musique) – sous presse.

CORSWAREM, Émilie, FIALA, David, SCHREURS, Eugeen et VENDRIX, Philippe, *La musique à Liège et dans la principauté de Liège sous les évêques d'Érard de la Marck et de Georges d'Autriche*, dans ALLART, Dominique, *Art et culture autour de Lambert Lombard* – Acte du colloque (Université de Liège, 2006), sous presse.

BIANCO, Aurelio, CORSWAREM, Émilie et VENDRIX, Philippe, *Gilles Hayne, Biagio Marini et le duc de Neubourg*, dans *Studi musicali*, 2008, sous presse.

N. Esthétique

Non communiqué.

O. Muséologie

Non communiqué.

P. Centre européen d'Archéométrie

1. Composition du centre

Conseil de gestion :

Allée du 6-Août (Bât. B5a) Sart Tilman – 4000 Liège

Patrick HOFFSUMMER, président, chargé de cours

David STRIVAY, directeur

François MATHIS, secrétaire

Membres de l'Université : Dominique ALLART (Philosophie et Lettres), Bernard GILBERT (Sciences), Dimitri LABOURY (Philosophie et Lettres), Yvon RENOTTE (Sciences), Jacques VERLY (Sciences appliquées).

Membres extérieurs : Jannie MAYER (Paris, Centre de Recherches sur les Monuments historiques), Yvette VANDEN BEMDEN (Faculté Notre-Dame de la Paix à Namur).

Chercheurs attachés au centre :

Helena CALVO DEL CASTILLO, chercheuse post-doctorat

Sébastien DUROST, chercheur post-doctorat

Jérôme EECKHOUT, licencié attaché à la recherche

Renata GARCIA-MORENO, chercheuse post-doctorat

François-Philippe HOCQUET, doctorant

David HOUBRECHTS, collaborateur scientifique

François MATHIS, chercheur post-doctorat

Sylvie NEVEN, doctorante, boursière ULg

Muriel VAN RUYMBEKE, assistante volontaire

Line VAN WERSCH, doctorante, boursière ULg

2. Activités scientifiques du centre

Enseignement

L'Université de Liège dispose d'une habilitation exclusive en Belgique francophone pour organiser un *Master en Histoire de l'art et archéologie, orientation archéométrie*. Ce Master, à finalité approfondie, s'est ouvert pour la première fois à la rentrée 2005-2006.

L'attractivité des cours spécifiques de la nouvelle orientation a attiré 8 étudiants lors de la rentrée de septembre 2005 auxquels se sont ajoutés 14 étudiants à la rentrée 2006. Par ailleurs, certains cours optionnels sont aussi suivis par d'actuels étudiants de licence ou des élèves libres.

De nouveaux cours ont été créés et organisés pour la circonstance et ces enseignements offrent une formation extrêmement concrète aux étudiants, le plus souvent sous forme de séminaires interactifs organisés en journées ou demi-journées avec des visites ou activités en laboratoire à l'ULg (chimie analytique, Station scientifique des Hautes-Fagnes, Institut de Physique nucléaire, services de géographie, paléontologie...) ou à l'extérieur (Institut royal du Patrimoine artistique, ateliers de restauration de l'École Saint-Luc, chantiers dans des monuments classés).

Les professeurs adjoints (Philippe WALTER, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France à Paris, Louvre ; Christian SAPIN, Centre d'Études médiévales d'Auxerre) ont dispensé 20 heures de cours très appréciées en plus des conférences destinées au grand public à l'occasion de leur séjour. Cette tribune a aussi été occupée par d'autres conférenciers de haut niveau comme, par exemple, Isabelle BIRON, C2RMF, François MATHIS, post-doctorant au CEA, Nicolas THOMAS, INRAP et CNRS.

Recherche

Méthodologie

Analyse des terres cuites architecturales :

À la demande de notre collègue du CNRS Christian Sapin (UMR 5594 « Archéologie, cultures et sociétés, la Bourgogne de la France orientale du Néolithique au Moyen Âge »), le CEA est repris comme partenaire de la « Convention de création d'un groupement de recherche européen (GDRE) » ayant pour thème : *Terres cuites architecturales et nouvelles méthodes de datation (TCA médiévales et datation)*. La contribution du CEA est son apport potentiel à propos des matériaux de couvertures étudiés dans le cadre des recherches qu'il mène conjointement avec le Centre de Recherches sur les Monuments historiques de Paris sur les toitures de l'Ouest de la France.

Dendrochronologie :

La dendrochronologie de bois issus de différents contextes, notamment lors de fouilles, passe par la question de la faisabilité d'analyses d'essences différentes. Une recherche sur le hêtre est en cours en partenariat avec le Service de géochimie de l'Université de Liège.

La base de données dendrochronologiques de l'Université de Liège est réorganisée dans le cadre d'un projet de recherche dendro-climatique mené par Sébastien Durost, post-doctorant étranger au CEA.

Le CEA (laboratoire de dendrochronologie et IPNAS) a mis au point une technique d'analyse dendrochronologique non destructive de tables d'harmonies d'instruments à clavier. Plusieurs campagnes d'analyse ont ainsi été conduites par David Houbrechts, notamment à la demande du Musée des Instruments de Musique de Bruxelles. Des instruments conservés dans des collections étrangères (Reims, Salzbourg, Vienne) ont également été étudiés par le CEA.

Le CEA a réalisé, en collaboration avec Pascale Fraiture (IRPA), une campagne d'analyses dendrochronologiques au Musée d'Art religieux et d'Art mosan, dans le cadre des recherches menées pour le *Corpus* des Primitifs flamands par Dominique Allart.

Analyses par faisceaux d'ions, XRF et rayonnement synchrotron :

Une comparaison entre les techniques PIXE et XRF a permis de montrer que le système XRF portable du CEA permet de résoudre un certain nombre de problèmes analytiques. Dans le cas des objets en métal et des pigments, cette technique donne de bons résultats. En effet, la plupart des pigments inorganiques peuvent être identifiés par cette méthode. Par contre, la détermination des éléments en traces et des éléments légers n'est pas aussi bonne qu'en PIXE. De nombreuses améliorations ont été apportées au système de XRF portable afin de miniaturiser le plus possible le système d'acquisition et plus précisément l'électronique d'acquisition.

Une nouvelle ligne de faisceau du cyclotron de l'IPNAS est en développement. Elle permettra d'utiliser des faisceaux de particules alpha de haute énergie afin de réaliser des mesures combinées PIXE-PIGE-RBS. Des analyses de profil de concentration seront ainsi rendues possible sur, par exemple, des couches picturales ou des métaux corrodés ou patinés. Les phases de conception et de transport de faisceau ont été réalisées.

Afin d'évaluer les applications possibles du rayonnement synchrotron dans l'analyse des objets du patrimoine culturel, David Strivay a participé à l'école organisée conjointement par le synchrotron Soleil (France) et le COST G8 et au workshop *Synchrotron Radiation in Art and Archaeology*. Une vue globale des activités en archéométrie liées au synchrotron a pu être ainsi réalisée. Par exemple, dans le domaine des pigments, ces techniques permettent de réaliser des profils de concentration (μ -XRF confocale) et de déterminer la nature moléculaire des pigments (μ -XRD). Toutefois, à l'heure actuelle, ces analyses demandent toujours un prélèvement. L'ouverture du nouveau synchrotron SOLEIL permettra de réaliser plus facilement des expériences, car celui-ci met un accent particulier sur les recherches liées au patrimoine. Le CEA étudie quels types de problèmes pourraient faire l'objet d'une demande de temps d'expérience à l'ESRF.

Projet PAI (2007-2011) :

Sous la conduite du CEA (David Strivay), un projet de Pôle d'Attraction Inter-universitaire a été accepté (NACHO : Non-Destructive Analysis of Cultural Heritage Objects) concernant le développement et l'application de techniques 3D non destructives pour les objets du patrimoine culturel, et en particulier les couches picturales. Les partenaires de ce projet sont : David Strivay (ULg, CEA), Peter Vandenabeele, Luc Moens et Laszlo Vincze (Université de Gand), Koen Janssens (Université d'Anvers) et Philippe Walter (C2RMF, France).

Dans ce cadre, des collaborations avec plusieurs musées liégeois, nationaux et étrangers ont été lancées.

Le programme de recherches est axé autour de deux domaines :

- l'imagerie 3D du support et de la couche picturale
- l'analyse élémentaire et moléculaire des différentes couches composant l'objet d'art

L'imagerie 3D permet d'obtenir des informations sur les couches picturales et le vernis sans effectuer aucun prélèvement, ce qui permet d'identifier les modifications (restaurations, faux...) et les facteurs externes de dégradation de la

couche picturale (moisissure, développements de champignons...).

Les études physico-chimiques donnent des informations quantitatives sur la composition des pigments et des colorants, du vernis, des liants et des feuilles métalliques. Ceci permet de caractériser les décolorations et les dégradations de la couche picturale en surface et en profondeur.

Les techniques sur lesquelles nous voulons nous focaliser ont un grand potentiel pour effectuer des analyses non destructives et pour donner des données quantitatives tridimensionnelles :

- la micro fluorescence X (μ -XRF) et les techniques d'analyses par micro-sonde nucléaire pour les concentrations élémentaires
- la micro diffraction X (μ -XRD) et la spectroscopie d'absorption X (XAS) pour les analyses de structure, et le SIMS et les spectroscopies Raman et IR pour les analyses moléculaires,
- la micro tomographie X (micro-CT) pour la structure tridimensionnelle.

La validation des résultats se fera par la comparaison avec des techniques sur micro-échantillon. Les principaux objectifs de ce projet sont :

- l'imagerie 3D par micro-CT
- le développement de techniques d'analyse élémentaire et moléculaire
- le développement de systèmes mobiles
- l'identification et la caractérisation du support et des couches picturales
- l'étude des transformations et des dégradations des couches picturales
- la diffusion et l'accès aux professionnels du patrimoine culturel

Tous les objets étudiés dans le projet NACHO seront analysés par plusieurs des techniques suivantes :

- micro-échantillon : XRD, SEM-EDX, FT-IR, GC-MS, HPLC, Raman Spectroscopy, Micro-CT, XAS.
- Analyses directes et in situ: PIXE, XRF, RBS, Raman Spectroscopy, Micro-CT, XRD, XAS

Applications

Tombe Menna (Égypte) :

Renata-Garcia Moreno a préparé la campagne d'analyse de la tombe de Menna, en Égypte, notamment pour l'application des analyses de la couleur par la spectrométrie UV-Visible, en collaboration avec l'équipe de l'IPNAS.

Sépultures de Calakmul (Mexique) :

L'étude des techniques picturales à Calakmul, à travers les analyses comparatives du mobilier funéraire et des peintures murales récemment découvertes, a été menée par Renata Garcia-Moreno. Un séjour de prélèvement a été organisé sur le site, en décembre 2006. Une centaine d'échantillons ont été rapportés au CEA pour leur analyse.

Caractérisation des mines de cinabre au Mexique et en Europe :

Renata Garcia-Moreno cherche à comprendre le processus d'extraction et de purification du cinabre naturel. Ce minéral

était utilisé par les anciens comme pigment rouge. L'identification des impuretés retrouvées, tant sur des artefacts que sur l'emplacement de gisements, permettra de mieux connaître les processus d'échange du minéral. Cette recherche se réalise en collaboration avec les Laboratoires de Chimie de l'ULg, l'Institut national des Recherches archéologiques préventives (INRAP, France) et, à partir de 2008, avec Laszlo Vincze et Bart Vekemans de l'Université de Gand, comme partie d'un projet PAI (Pôle Attraction interuniversitaire de la Politique scientifique belge).

Caractérisation des sites archéologiques du Bassin de la Vesdre (Belgique) :

Poursuivant ses recherches dans le bassin de la Vesdre, Muriel Van Ruymbeke a terminé l'inventorisation bibliographique et commence la rédaction des fiches types préalables à l'encodage sur logiciel de Base données. Elle a aussi commencé la vectorisation des sites archéologiques recensés. L'inventorisation des ressources cartographiques numériques disponibles est en cours de même que la préparation des protocoles d'analyse sur SIG en les testant tout d'abord sur les sites funéraires.

Analyses archéométriques de sites archéologiques (Belgique) :

Le CEA est intervenu dans le cadre des chantiers du château de Koerich (Grand-Duché du Luxembourg) et de l'enceinte de la Ville d'Anvers pour des analyses dendrochronologiques. Sur le chantier de fouilles de l'ancienne *Via Mansuerisca* près de la Baraque Michel (Waimes, fouilles du Ministère de la Région wallonne, Marie-Hélène Corbiau, DGATLP), des analyses ont été confiées à différents laboratoires du CEA (Laboratoire de Dendrochronologie, service de Géologie, Géochimie et Paléobotanique).

D'autres contacts ont eu lieu avec le Ministère de la Région wallonne à propos des possibilités d'analyses d'objets et de sites du Haut Moyen Âge par le CEA.

Étude de la civilisation mérovingienne dans le bassin de la Meuse (Belgique et Pays-Bas) :

Line Van Wersch a poursuivi son étude du matériel des fours de potiers de Maastricht Wyck ainsi que l'inventaire des sites mérovingiens de la vallée mosane. Cet inventaire regroupera non seulement les sites de production et les sites d'habitat mais aussi les nombreuses nécropoles qui n'ont pas encore été toutes recensées.

Son projet propose de croiser l'analyse archéologique avec les méthodes de laboratoire pour exploiter au mieux le potentiel informatif de certains objets. Grâce à l'étude technologique et morphologique des céramiques, verres et métaux, des informations primordiales pourront être rassemblées afin de reconstituer l'histoire économique, sociale et culturelle de la période mérovingienne.

Les toitures de l'Ouest de la France et de Belgique :

Dans le cadre de coopérations ou de contrats de recherches passés avec le Ministère de la Région wallonne (Division du Patrimoine) et le Ministère de la Culture (Paris, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine), des études de charpentes ont été réalisées combinant le plus souvent observations archéologiques et dendrochronologie. Plus particulièrement, un effort important a été consenti pour la préparation d'un

ouvrage sur les toitures de l'Ouest de la France qui sera publié par les Éditions du Patrimoine (Paris, Monum).

Les toitures de l'Europe :

Le projet européen « Toitures de l'Europe », cofinancé par l'Union européenne, programme Culture 2000, est une action d'une année de fin 2006 à fin 2007. Il est conduit par le CEA, en partenariat avec l'Institut du Patrimoine wallon (IPW), le Centre d'Études médiévales d'Auxerre (CEM), la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine à Paris, l'Académie des Sciences de Prague et le Centre de Documentation sur les Monuments historiques à Varsovie (KOBIDZ).

L'histoire des toits de l'Europe est envisagée sous différents aspects : matériaux, couverture, charpente, décor, circulation des savoir-faire, méthodologie. Le projet vise une mise en commun de méthodes de travail avant de lancer d'autres travaux plus ambitieux. Les coorganisateur et partenaires des différents pays (B, F, PL, Cz) ont partagé leurs connaissances et leurs expériences lors de quatre *workshops* d'exercices pratiques, d'une semaine chacun, organisés dans chacun des pays. La synthèse sera publiée par l'Institut du Patrimoine wallon et le site web www.roofs.cz centralisera les informations recueillies.

Analyse de pièces égyptiennes conservées au Musée Curtius à Liège (Belgique) :

Différentes techniques d'analyse et d'imagerie ont été appliquées lors de l'étude de quelques pièces égyptiennes (sarcophage, statues...) conservées au Musée Curtius en prévision de l'exposition *La Caravane du Caire*, organisée par la Ville de Liège en automne 2006. Une campagne de prélèvements sur des sarcophages permettra notamment de mieux connaître l'importance des restaurations du XIX^e siècle.

Analyses d'objets archéologiques par faisceau d'ions :

En collaboration avec Olivier VRIELYNCK (Région wallonne), un corpus de grenats provenant de la nécropole mérovingienne de Grez-Doiceau a été analysé par PIXE. Ces analyses ont permis de montrer la provenance unique de ces grenats.

François MATHIS a d'autre part continué ses recherches sur l'étude des patines intentionnelles en collaboration avec le C2RMF.

Étude des pratiques et secrets d'ateliers de peintres aux XIV^e et XV^e siècles (Europe du Nord) :

Sylvie Neven a entamé sa recherche doctorale par l'approche historique et philologique du Manuscrit de Strasbourg, connu pour être l'un des plus anciens textes en langue allemande traitant des techniques de la peinture. L'objectif est d'abord d'en fournir une première adaptation en langue française. Ensuite, un parallèle avec les autres traités ou réceptaires en circulation à l'époque, antérieurs ou contemporains, sera envisagé en vue d'établir les autres textes dont l'auteur du Manuscrit de Strasbourg a pu s'inspirer. Un corpus de références a été réalisé et permettra à terme de réaliser une base de données des textes et recettes de cette époque en relation avec la peinture du Nord de l'Europe. Puis, la reconstitution, ou l'actualisation, de recettes sera confrontée à des analyses de laboratoire de pigments et de liants.

Mesures sur des dessins de Lambert Lombard (Liège, Belgique) :

Une campagne d'analyse XRF sur des dessins de Lambert Lombard a été organisée en 2006 en prévision du colloque *Liège au XVI^e siècle, Art et culture autour de Lambert Lombard*, organisé du 15 au 17 avril 2006 par le Service d'Histoire et de Technologie des Arts plastiques des Temps modernes. Il s'agissait de dessins et de croquis préparatoires. Les objectifs de cette première campagne d'analyses étaient de constituer un corpus de références des encres utilisées par Lombard à différentes époques, et de voir si l'on peut établir des corrélations entre les dessins monogrammés et datés, d'une part, et les dessins ne présentant ni date ni signature, d'autre part.

Colloque

Les 2 et 3 octobre 2006, le CEA, avec le Centre wallon de l'Archéologie du Bâtiment (CWAB, Institut du Patrimoine wallon), a organisé un colloque ayant pour thème *Les peintures murales, les techniques, analyses scientifiques*. Les différentes questions soulevées lors des analyses des peintures murales à la cathédrale de Tournai – les analyses du CEA y ont été menées par l'équipe du professeur Gilbert – justifiaient l'élargissement du débat tandis que de son côté, l'Institut du Patrimoine wallon, qui a pour ambition de sauvegarder le patrimoine et de le rendre accessible au plus grand nombre, était confronté à des questions analogues, en particulier au sein du CWAB.

Les actes du colloque seront édités par l'Institut du Patrimoine wallon sous la direction scientifique de Renata GARCIA-MORENO, de Sophie DENOËL et du CEA.

Publications

CHÊNE, G., GARNIR, H-P, MARCHAL, A., MATHIS, F. et STRIVAY, D., *Improved Energy Resolution of a Cyclotron Beam for RBS Measurements*, dans *International Conference ECAART 9*, 3-7 septembre, 2007, Florence, Italie, p. 33.

CORBIAU, Marie-Hélène et HOFFSUMMER, Patrick, *Waimès/Robertville : la Via Mansuerisca et la découverte d'un véhicule*, dans *Vie archéologique, chronique de l'archéologie wallonne*, n° 13, 2006, p.134-136.

DE BERNARDY DE SIGOYER, Sophie et VAN WERSCH, Line, *Étude de la céramique du Haut Moyen Âge issue d'une occupation en périphérie de l'agglomération de Huy (site de l'ISI, rue Saint Victor) : un aperçu de la céramique domestique au VII^e siècle*, dans *Archaeologia mediaevalis*, 2007.

GARCIA MORENO, Renata, MATHIS, François, MAZEL, Vincent, DUBUS, Michel, CALLIGARO, Thomas and STRIVAY, David, *Discovery and Characterisation of an Unknown Blue-Green Maya Pigment : Veszelyite*, dans *Archaeometry*, 2007 (accepté pour publication).

GARCIA MORENO, Renata, THOMAS Nicolas, *Cinnabar or Vermilion ?*, Actes du colloque ATSR, ICOM, Madrid, septembre 2006 (en édition).

GARCIA MORENO, Renata, *Les enduits peints de sépultures royales de Calakmul*, Actes du colloque *Les peintures murales – Les techniques*, ULg IPW, Liège, octobre 2006 (en édition).

GARCIA MORENO, Renata, MATHIS, François and STRIVAY, David, *Veszelyite : A New Blue-Green Maya Pigment*, Proceedings of the XI International Conference on PIXE and its analytical applications, Puebla, Mexique, 2007.

HOFFSUMMER, Patrick, *Roof Framing from 11th to 19th century : Typology and Evolution in Northern France and Belgium*, dans DRDACKY, M. (éd.), *European Research on Cultural Heritage*, ARIADNE 18, *Historic roof timber frames*, ARCCHIP (Advanced Research Center for Cultural Heritage Interdisciplinary Projects), ITAM, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague, vol. 4, 2006, p. 321-326.

HOFFSUMMER, Patrick et EECKHOUT, Jérôme, *25 cerne plus tard*, dans *Liber amicorum en hommage à André Matthys*, *Cahier de l'urbanisme*, hors série, septembre 2006, p. 102-107.

HOFFSUMMER, Patrick, MATHIS, François et VAN WERSCH, Line, *Analyses archéométriques des verres du Haut Moyen Âge découverts à Theux*, dans *Abstracts du 17^e congrès de l'Association internationale pour l'Histoire du Verre*, Anvers, du 4 au 8 septembre 2006, Anvers, 2006, p. 204.

LEPOT, Laurent, DENOËL, Sophie et GILBERT, Bernard, *The Technique of the Mural Paintings of the Tournai Cathedral*, dans *Journal of Raman Spectroscopy*, n° 37, 2006, p. 1098-1103.

MATHIS, F. et AUCOUTURIER, M., *L'analyse et les traitements de surface des cuivreux archéologiques : applications à la détection et à la compréhension des patines antiques*, dans *La revue de l'actualité chimique*, n° 312-313, octobre-novembre 2007.

MATHIS, F., DELANGE, E., ROBCIS, D. et AUCOUTURIER, M., *Hmty-km and the Egyptian Bronzes Polychromy : A Study of the Egyptian Collection of the Louvre Museum*, dans *Journal of Cultural heritage* (soumis).

MATHIS, F., DESCAMPS, S., DELANGE, E., SALOMON, J., PAGÈS-CAMAGNA, S., DUBUS, M., ROBCIS, D. et AUCOUTURIER, M., *Corrosion Patina or Intentional Patina : Contribution of Non-Destructive Analyses to the Surface Study of Copper based Archaeological Objects*, dans DILLMANN, P., PICCARDO, P., MATTHIESEN, H. et BERANGER, G., *Corrosion of Metallic Heritage Artefacts : Investigation, Conservation and Prediction of Long Term Behaviour* (EFC 48), Woodhead Publishing Ltd, Cambridge, 2007, p. 219-238.

MATHIS, F., TROCELLIER, P. et AUCOUTURIER, M., *Explanation of the Tin Role in the High Temperature Oxidation Resistance of Bronzes*, dans *Copper 06*, Compiègne, Wiley-VCH, 2006.

MATHIS, F., SALOMON, J., TROCELLIER, P. et AUCOUTURIER, M., *Unusual Application Of Ion Beam Analysis For The Study Of Surface Layers On Materials Relevant To Cultural Heritage*, dans *International Conference SPIG 2006* (23rd Summer School and International Symposium on the Physics of Ionized Gases), invited conference, AIP conference proceedings The Physics of Ionized Gases, New York, 2006.

MATHIS, F., VRIELYNCK, O., LACLAVETINE, K., CHÊNE, G. et STRIVAY, D., *Provenance of Belgian Merovingian Garnets*

by PIXE on IPNAS Cyclotron, dans *International Conference ECAART*, n° 9, 3-7 septembre 2007, Florence, Italie, p. 76.

MATHIS, F., DELANGE, E., ROBCIS, D. et AUCOUTURIER, M., *Hmty-km and the Egyptian Bronzes Polychromy : A Study of the Egyptian Collection of the Louvre Museum*, dans *International Conference Archaeometallurgy in Europe*, 17-21 juin 2007, Aquileia, Italie.

MATHIS, F., TROCELLIER, P., SALOMON, J., AUCOUTURIER, M., *Patine et polychromie métallique dans l'antiquité : Détection, analyse compréhension*, dans *International Conference Matériaux*, Dijon, 2006.

OGER, Cécile, *Les panneaux peints de la prédelle du retable de l'église Saint-Denis à Liège, analyse technologique*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance*, coll. Scientia Artis, n° 3, Institut royal du Patrimoine artistique, p. 125-138.

OGER, Cécile, *Le dessin sous-jacent*, dans *Lambert Lombard, peintre de la Renaissance*, coll. Scientia Artis, n° 3, Institut royal du Patrimoine artistique, p. 185-196.

RÖHRS, S., CALLIGARO, T., MATHIS, F., ORTEGA-FELIU, I., SALOMON, J. and WALTER, P., *Exploring Advantages of ⁴He-PIXE for layered Objects in Cultural Heritage*, Nucl. Instr. and Meth. B, 2006, n° 249, p. 604-607.

STRIVAY, D., MATHIS, F., CHENE, G., HOCQUET, F.-P et GARNIR, H.-P., *Non Destructive Analysis of Paintings by ion Beam Techniques and XRF Mobile System*, dans *International Conference EMRS*, Strasbourg, 2007.

VAN WERSCH, Line, *Les fouilles de la Grand'Place de Sclayn*, dans *Bulletin du cercle archéologique Hesbaye-Condroz*, t. XXVIII/2005, 2006, 97 p.

VAN WERSCH, Line, *Les fours de potiers mérovingiens découverts à Maastricht*, dans HUSI, Philippe, et HINCKER, Vincent (dir.), *Actes du colloque international, La céramique du Haut Moyen Âge (V^e-X^e siècles) dans le nord-ouest de l'Europe. Bilan et perspectives dix ans après le colloque d'Outreau*, Caen, du 18 au 20 mars 2004, Caen, 2006, p. 27-41.

VAN WERSCH, Line, *La céramique, témoin privilégié des aspects sociaux et culturels du site mérovingien de Sclayn*, dans HUSI, Philippe, et HINCKER, Vincent (dir.), *Actes du colloque international, La céramique du Haut Moyen Âge (V^e-X^e siècles) dans le nord-ouest de l'Europe. Bilan et perspectives dix ans après le colloque d'Outreau*, Caen, du 18 au 20 mars 2004, Caen, 2006, p. 183-192.

VAN WERSCH, Line et MATHIS, François, *Le bol en verre du dépotoir de Wellin (Belgique) est-il identique à celui découvert dans la Tombe bateau de Valsgård (Suède) ? Apports des études archéométriques*, dans *Bulletin de liaison de l'A.F.A.M.*, n° 29, XXX^e Journées internationales d'archéologie mérovingienne, 2006, p. 25-28.

VAN WERSCH, Line, *Study of the Merovingian Production of Maastricht-Wyck : Methods and Results*, dans *Medieval ceramics, publication of the medieval Pottery Research Group*, vol. 24 2004, Perth, 2007, p.19-33.

Q. Activités et publications des professeurs émérites ou honoraires

Activités scientifiques de Pierre COLMAN, professeur ordinaire émérite

Colloque, conférences

Il a pris part au colloque *Autour des Bayar - Le Roy* qui s'est tenu à Namur en décembre 2006. Il y a présenté une communication sur Léonard Jehotte.

Il a fait le 29 mars 2007 devant la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique un exposé intitulé *La part de Jean de Bavière dans la création des Heures de Turin-Milan*.

Publications

Dans le *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* (6^e série), t. 17, 2005 :

- « *En Liège* » vers 1400 : l'orfèvre Henri de Cologne, Hubert van Eyck et Claus Sluter, p. 97-140.
- *Le dessin de Pieter II Verbruggen d'après le tombeau d'Eugène-Albert d'Allamont, œuvre de Jean Del Cour. Note autocritique*, p. 141-145.

Dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 113, 2003-2004 (2007) :

- *La Madone d'argent des jésuites wallons*, p. 125-132.
- *Liege or not Liege ?*, p. 201-206.

Dans les *Chroniques d'Archéologie et d'Histoire du pays de Liège*, t. 2, n° 15-16, 2006-2007 :

- Gérard-Léonard Hérard (1636-1675), sculpteur liégeois devenu parisien, auteur du buste du chancelier de Liverlo, p. 156-157.
- Note sur un récent « Bloc-notes », p. 159 (avec Berthe Lhoist-Colman).

Activités scientifiques de Jean-Robert KUPPER, professeur ordinaire émérite

Publications

Une unité d'élite à Ebla, dans NABU, n° 2006/27, p. 25.

Éloge de Paul Garelli, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres, n° 7-12, 2006, p. 539-541.

Activités scientifiques de Michel MALAISE, professeur ordinaire émérite

Membre du jury de la thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches de M. L. Bricault, *Isis, Dame des flots*, soutenue à Paris, en Sorbonne, le 2 décembre 2006.

Conférence *Cultes isiaques et aegyptiaca dans nos régions durant l'Antiquité*, Salle Académique de l'Université de Liège, le 30 novembre 2006.

Publications

Pour une terminologie et une analyse des cultes isiaques, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Mémoires de la Classe des Lettres, 3^e série, n° 35, Bruxelles, 2005, 282 p.

Le III^e Colloque International sur les Études Isiaques, Leyde, 11-14 mai 2005, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques de l'Académie royale de Belgique*, 6^e série, n° 16 (2005), p. 529-533.

Famille isiaque et « aegyptiaca » en Gaule Belgique et en Germanie, dans WARMENBOL, E. (dir.), *La Caravane du Caire – l'Égypte sur d'autres rives*, Tournai, 2006, p. 15-39.

Bref historique des collections égyptiennes du Musée Curtius, dans WARMENBOL, E. (dir.), *La Caravane du Caire – l'Égypte sur d'autres rives*, Tournai, 2006, p. 190-192.

Comptes rendus

PARKINSON, R.B., *Poetry and Culture in Middle Kingdom Egypt. A Dark Side to Perfection*, dans *Chronique d'Égypte*, n° 80 (2005), p. 137-144.

CREVATIN, Fr. et TEDESCHI, G., *Horapollon l'Egiziano, Trattato sui geroglifici*, dans *Chronique d'Égypte*, n° 80 (2005), p. 342-344.

BRICAULT, L. (éd.), *Isis en Occident. Actes du II^e Colloque international sur les études isiaques*, Lyon III, 16-17 mai 2002, dans *Chronique d'Égypte*, n° 80 (2005), p. 362-367.

R. Collections artistiques

1. Composition du service

Jean-Patrick DUCHESNE, directeur

Edith MICHA, assistante

Frédéric PAQUES, assistant (à partir du 1^{er} janvier 2007)

Emmanuelle GROSJEAN, secrétaire (à partir du 1^{er} octobre 2006)

2. Activités scientifiques du service

CONSERVATION

Inventaire

Le 31 mai 2007, l'informatisation de l'inventaire concernait 25 129 pièces (dont 18 892 estampes, 2 655 dessins, 1 996 photographies, 377 peintures et aquarelles). Le travail d'inventaire informatique s'accompagne désormais systématiquement d'une numérisation en haute définition des œuvres encodées. Ces images sont stockées sur CD dans le but de compléter la banque de données.

Dans le cadre de la préparation de l'exposition *Kokabolana. Collections africaines de l'Université de Liège et créations contemporaines* (La Châtaigneraie, Centre wallon d'Art contemporain, Flémalle, 21 janvier-11 mars 2007) et de la publication *Léopoldville-Liège, Liège-Kinshasa. Les collections africaines de l'Université de Liège*, une campagne photographique des objets africains les plus significatifs a été menée.

L'inventaire informatique de la collection d'objets africains (569 pièces) est maintenant complété de photographies professionnelles. Enfin, l'inventaire des documents de grands formats présentant des villes belges et d'autres pays (525 pièces) a été achevé.

Bibliothèque et documentation

Grâce au travail de stagiaires de la BGPhL-Sciences historiques, l'encodage des ouvrages de la bibliothèque des Collections artistiques a débuté. À terme, l'entièreté de la bibliothèque sera reprise dans le catalogue informatique du réseau des bibliothèques de l'Université (*Source*).

La bibliothèque s'est, par ailleurs, enrichie de plusieurs dons, octroyés par les institutions qui bénéficient de nos prêts et de notre collaboration.

Dons et acquisitions

Don de la famille Snyers de 22 affiches provenant du fonds d'archives de l'architecte Arthur Snyers.

Acquisitions d'œuvres de Émile Berchmans, Henri Guillaume Chatillon d'après Anne Louis Girodet, Albert Chavepeyer, Georges Comhaire, Léonard DeFrance, Auguste Donnay, Jean Donnay, Olivier Duchateau, Pascal Duquenne, Jean-Honoré Fragonard, Jules Helbig, Marcel Lagasse, Léon Navez, Félix Nisen, Maurice Pirenne, Pascal Tassini, Adrien de Witte, Gustave Wappers ainsi que de 8 matrices d'Émile Dupuis, Georges Comhaire et Alfred Martin.

Aménagements

Les réserves dont les Collections artistiques disposent ont subi des aménagements visant à accroître les conditions de conservation : deux déshumidificateurs professionnels y ont été installés.

PROMOTION ET DIFFUSION

Expositions

Réalisations complètes :

- *Un voyage imaginaire... Vues d'optique et lanternes magiques*, Liège, Galerie Wittert, 22 septembre-10 novembre 2006 (exposition organisée en collaboration avec Marc-Emmanuel Mélon).
- *Les ateliers d'enlumineurs aux XV^e et XVI^e siècles à travers les collections de l'Université de Liège*, Liège, Galerie Wittert, 9 février-23 mars 2007 (exposition organisée en collaboration avec Sophie Denoël).
- *Acquisitions des Collections artistiques de l'Université de Liège. 1998-2006, estampes*, Liège, Galerie Wittert, 20 avril-1^{er} juin 2007 (exposition présentée dans le cadre de la sixième Biennale internationale de Gravure, Liège).

Participations et prêts d'œuvres :

Belgique :

- *Kokabolana. Collections africaines de l'Université de Liège et créations africaines*, La Châtaigneraie, Centre wallon d'Art contemporain, Flémalle, 21 janvier-11 mars 2007.
- *Lof der zothheid. Hekeling van de menselijke dwaasheid*, tentoonstellingszaal Zwijgershoek, Sint-Niklaas, 10 septembre-30 novembre 2006.

- *Foi et bonne fortune. Parure et dévotion en Flandre médiévale*, Ancien palais des seigneurs de Gruuthuse, Bruges, 22 septembre 2006-4 février 2007.
- *Vlaamse primitieven. De mooiste tweeluiken*, Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers, 3 mars-27 mai 2007.
- *Michel Natalis (1610-1668), graveur liégeois*, Musée d'Art religieux et d'Art mosan, Liège, 6 avril-24 juin 2007 (exposition organisée dans le cadre de la sixième Biennale internationale de Gravure, Liège)

Accueil de chercheurs, activités scientifiques et didactiques

De nombreuses demandes émanant de chercheurs belges ou étrangers ont été honorées. Les Collections artistiques ont également accueilli les étudiants du cours d'histoire de la gravure dispensé au Centre liégeois de formation permanente des Classes moyennes dans le cadre de la formation anti-quaire.

Dans le cadre de l'élaboration de son mémoire de licence portant sur l'étude des dessins de la collection Hamal (histoire de l'art et archéologie), Agnès Celentin a recensé les dessins Hamal, conservés aux Collections artistiques Magali Vangilbergen a, quant à elle, débuté un mémoire de licence (histoire de l'art et archéologie), consacré à l'étude d'un tableau de la collection Wittert (*Saint Christophe dans un paysage avec diableries*).

Les Collections artistiques ouvrent régulièrement leurs portes à des étudiants de dernière année de l'enseignement secondaire, notamment lors des journées portes ouvertes de l'Université ou dans le cadre de la journée « Parents-Rhéto ».

Publications

Les expositions organisées à la Galerie Wittert ont fait l'objet d'un catalogue d'exposition et de pages illustrées sur le site Internet des Collections artistiques (http://www.ulg.ac.be/wittert/fr/a_agenda.html).

Une publication consacrée à la collection d'objets africains de l'Université de Liège a été éditée (DUCHESNE, Jean-Patrick (dir.), *Léopoldville-Liège, Liège-Kinshasa. Les collections africaines de l'Université de Liège*, Éditions de l'Université de Liège, Liège, 2006). L'ouvrage présente un catalogue raisonné et exhaustif de toute la collection (plus de 500 pièces) : chaque objet est illustré d'une photo, d'une notice technique et d'une description. À cela s'ajoutent des textes d'historiens, d'historiens de l'art, de critiques d'art et d'artistes, retraçant et contextualisant les échanges entre plasticiens européens et africains, du XIX^e siècle à nos jours. Publié à l'occasion de l'exposition *Kokabolana. Les collections africaines de l'Université de Liège* (Centre wallon d'Art contemporain La Châtaigneraie, Flémalle, 21 janvier-11 mars 2007), ce catalogue regroupe les textes de plusieurs auteurs (Alain Delaunois, Jean-Patrick Duchesne, Vanessa Mastronardi, Xavier Roberti, André Stas, Roger Pierre Turine et Ousseynou Wade).

Internet

Le site Internet des Collections artistiques, développé depuis le mois de septembre 1999 (<http://www.ulg.ac.be/wittert/>) présente les renseignements pratiques et administratifs concer-

nant le service, un agenda des expositions organisées à la Galerie Wittert, les publications disponibles (livres, catalogues...), les principaux donateurs ainsi que les acquisitions et donations récentes, des liens vers les principales collections d'art dans les universités. En outre, un florilège propose des notices sur 268 artistes dont les Collections artistiques de l'Université conservent des œuvres.

Statistiques de fréquentation du site :

2003 : 648 531 pages vues (moyenne mensuelle : 54 044 pages vues)

2004 : 808 375 pages vues (moyenne mensuelle : 67 364 pages vues)

2005 : 1 175 215 (moyenne mensuelle : 97 934 pages vues)

2006 : 1 277 249 pages vues (moyenne mensuelle : 106 437 pages vues)

2007 (janvier-mai) : 418 476 pages vues

3. Activités scientifiques et publications de Jean-Patrick DUCHESNE

Voir rubrique « Service d'histoire de l'art et d'archéologie contemporaine ».

4. Activités et publications de Édith MICHA

Organisation d'expositions

Un voyage imaginaire... Vues d'optique et lanternes magiques, en collaboration avec Marc-Emmanuel Mélon.

Les ateliers d'enlumineurs aux XV^e et XVI^e siècles à travers les collections de l'Université de Liège, Liège, Galerie Wittert, 9 février-23 mars 2007 (exposition organisée en collaboration avec Sophie Denoël).

Acquisitions des Collections artistiques de l'Université de Liège. 1998-2006, estampes, Liège, Galerie Wittert, 20 avril-1^{er} juin 2007 (exposition présentée dans le cadre de la sixième Biennale internationale de Gravure, Liège).

Inventaire des collections

Poursuite de l'encodage et de la numérisation d'œuvres (estampes, dessins...), en collaboration avec Emmanuelle Grosjean.

Interviews

Interviews pour la présentation de l'exposition *Un voyage imaginaire... Vues d'optique et lanternes magiques* (RTBF Liège, Vivacité, 48 FM, *P'tit toré* - septembre 2006)

Activités pédagogiques

Visites guidées de l'exposition *Un voyage imaginaire... Vues d'optique et lanternes magiques*.

Publications

Un voyage imaginaire... Vues d'optique et lanternes magiques, catalogue d'exposition, Liège, 2006 (en collaboration avec Marc-Emmanuel MÉLON).

Les ateliers d'enlumineurs aux XV^e et XVI^e siècles à travers les collections de l'Université de Liège, catalogue d'exposition, Liège, 2007 (en collaboration avec Sophie DENOËL).

Acquisitions des Collections artistiques de l'Université de Liège. 1998-2006, estampes, catalogue d'exposition, Liège, 2007 (en collaboration avec Jean-Patrick DUCHESNE).

Aurélia, dans HENRION, Pierre (dir.), *Patrick Corillon. Travaux récents*, Bruxelles, 2007, p. 52-57.

Patrick Corillon, dans DUCHESNE, Jean-Patrick (dir.), *Prix triennal lanchelevici 2007. Prix d'intégration de sculpture monumentale à l'Urbanisme*, Auderghem, Liège, 2007, p. 16.

DUCHESNE, Jean-Patrick (dir.), *Léopoldville-Liège, Liège-Kinshasa. Les collections africaines de l'Université de Liège*, Éditions de l'Université de Liège, Liège, 2006 (coordination de la publication).

Divers

DES interuniversitaire en étude et gestion du patrimoine culturel.

Représentante du personnel scientifique aux Conseils de Faculté (Philosophie et Lettres), de Département (Sciences historiques) et des Études (Histoire de l'art, archéologie et musicologie).

5. Publications de Frédéric PAQUES

Publications

New Kids on the Blog, dans *Neuvième Art*, n° 13, janvier 2007, p. 240-247 (en collaboration avec Erwin DEJASSE).

L'art de la fugue, dans *Neuvième Art*, n° 13, janvier 2007, p. 260.

Table des matières

4	<i>Instructions et informations aux auteurs</i>
5	<i>Avant-propos</i> , par Julie BAWIN
9	Bruce ALTSHULER, <i>Contemporary Art and the Museum</i> .
14	Bruce ALTSHULER, <i>Some Remarks on My Work with Museums</i> .
16	Nathalie LELEU, « <i>Range tes réserves !</i> » ou la Cuisine du Placard.
21	Nathalie HEINICH, <i>La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste</i> .
25	Céline ÉLOY, <i>L'institutionnalisation de l'art. Essai critique sur l'approche muséographique face aux œuvres contemporaines : le cas de l'art conceptuel et des livres d'artiste</i> .
29	Francine COUTURE, <i>Exposer l'art contemporain. Modifier les manières de faire et les valeurs du musée</i> .
31	Isabelle ARVERS, <i>La muséographie au défi de l'immatérialité</i> .
35	Robert STÉPHANE, <i>Il était une fois... Vidéographie</i> .
39	Pierre-Jean FOULON, <i>L'art contemporain au Musée royal de Mariemont : un nécessaire dialogue avec l'antique</i> .
50	Claude JAVEAU, <i>Un naïf au musée</i> .
52	Julie BAWIN et Henry BOUNAMEAUX, <i>Henry Bounameaux : « Il faut distinguer les collectionneurs des acheteurs »</i> .
54	Tristan TRÉMEAU, <i>Chroniques d'une normalisation annoncée</i> .
61	Stéphane SAUZEDDE, <i>Blockbuster art</i> .
67	Alain de WASSEIGE, <i>Arts plastiques dans la Communauté française de Belgique</i> .
71	Marc MOURA, <i>SMart. « L'union fait la force »</i> .
74	Julie HANIQUE, <i>La Société Publique d'Aide Culturelle : une autre manière de collectionner l'art vivant</i> .
76	Alain DELAUNOIS et Éric DUYCKAERTS, « <i>Le territoire de l'art</i> » selon Duyckaerts. Rencontre avec l'artiste aux portes du Palais des Glaces et de la Découverte.
80	Jean-Patrick DUCHESNE et Isabelle GRAULICH, <i>Se défaire, se refaire ? La dialectique identitaire à Liège au XIX^e siècle</i> .

Chroniques

(réunies par Edith Culot et Julie Hanique)

105	I. In memoriam <i>Philippe Minguet (1932-2007)</i>
108	II. <i>Rapport d'activités de l'asbl Art&fact (année académique 2006-2007)</i>
110	III. <i>Conseil d'administration de l'asbl Art&fact élu à l'assemblée générale électorale du 25 avril 2007</i>
110	IV. <i>Thèses de doctorat en histoire de l'art, archéologie et musicologie (2006-2007)</i>
110	V. <i>Mémoires de masters en archéométrie (année académique 2006-2007)</i>
111	VI. <i>Mémoires de licence en histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2006-2007)</i>
112	VII. <i>Présentation de thèses de doctorat en histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2005-2006)</i>
118	VIII. <i>Présentation de mémoires de fin de D.E.A. (Diplôme d'études approfondies) en histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2005-2006)</i>
120	IX. <i>Présentation de mémoires de licence en histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2005-2006)</i>
131	X. <i>Présentation des œuvres proposées en souscription</i>
132	XI. <i>Programme des conférences organisées par la section d'histoire de l'art, archéologie et musicologie (années académiques 2005-2006 et 2006-2007)</i>
132	XII. <i>Rapport d'activités des services d'histoire de l'art, archéologie et musicologie (année académique 2006-2007)</i>

